que sais-je ?

LA MUSIQUE ESPAGNOLE

CHRISTIANE LE BORDAYS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La musique espagnole

CHRISTIANE LE BORDAYS

Deuxième édition mise à jour

11e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ
Archiviste-paléographe, Docteur ès Lettres
Directeur du Conservatoire Municipal du Luxembourg (Paris VI[e])

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes et la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Simon JARGY, *La musique arabe.*
Christiane Le BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française du XIX[e] siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 045544 1

Dépôt légal — 1re édition : 1977
2e édition mise à jour : 1994, mars

© Presses Universitaires de France, 1977
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

CHAPITRE PREMIER

LE MONDE MUSICAL HISPANIQUE

I. — Caractères généraux

Le *casticismo*, cette essence de l'hispanité que l'écrivain Miguel de Unamuno a tenté de circonscrire, ne naît pas d'un monde homogène, centré sur lui-même. Le relief de la Péninsule détermine en effet un morcellement intérieur qui a conféré à chaque province une véritable autonomie, tout en favorisant la pluralité des groupes ethniques. L'Espagne — ou plutôt les Espagnes... — représente un tel carrefour de races et d'influences qu'il est difficile d'établir avec certitude sur quelle souche originelle se sont greffées les ramifications les plus diverses.

Les racines les plus anciennes réunissent, à l'âge du bronze, les Ligures, répandus en Méditerranée occidentale, les Basques dont la filiation nous échappe, et les Ibères qui forment le noyau méditerranéen de la race. Les Celtes, qui s'établissent (Ier millénaire av. J.-C.) en Galice et au Portugal, en consti-

tuent l'apport nordique. Au centre, la fusion de ces deux derniers peuples engendre le premier métissage connu, les Celtibères. On peut dès lors parler d'une ethnie péninsulaire, assez résistante pour préserver ses traditions musicales en dépit des invasions, ainsi qu'en témoignent les représentations plastiques parvenues jusqu'à nous (peinture rupestre de Cogul, guerrier d'Osuna, vases de Liria) et, trouvées dans les ruines de l'héroïque Numance, ces curieuses trompettes dont le règne animal a inspiré les formes délirantes.

Très tôt, cette primitive civilisation ibérique est confrontée à diverses influences issues du monde méditerranéen : crétoises, phéniciennes, hellènes, quand les Grecs se fixent sur les rives de la Catalogne et du Levant. L'art hellénique est d'ailleurs le premier à lui imprimer une marque durable, surtout dans le domaine des arts plastiques. Si, faute de documents, nous ignorons tout des échanges musicaux, il est permis de supposer qu'un secteur des actuelles danses espagnoles (celles qui dérivent des danses rustiques et profanes) trouve son origine dans certaines danses dionysiaques ; il est probable que la musique qui les accompagnait s'est transmise de la même façon, ainsi, les modes grecs qui, plus ou moins modifiés, s'infiltreront en Espagne par le biais de la liturgie, ont-ils pu, dès l'Antiquité, être assimilés de manière plus directe. L'occupation carthaginoise (516 à 216 av. J.-C.) laisse peu de traces sur le plan artistique, contrairement à la romanisation qui va durer quatre siècles. La musique romaine procédant de la musique grecque, il y a imprégnation au second degré, mais les traditions musicales sont assez vivaces pour qu'il y ait réciprocité : c'est une civilisation, non une race, qui s'implante, et, comme en témoigne une épigramme de Martial faisant allusion aux danseuses gaditanes, la danse ibérique est déjà connue et appréciée des Latins. Le déclin de cette civilisation hispano-romaine, qui a suscité un réel épanouissement culturel, s'annonce dès 409 par l'invasion des Barbares, prélude d'un temps de massacres et de destruction. Par vagues successives, Suèves, Alains, Vandales (ils laisseront leur nom à l'Andalousie, l'ancienne Bétique romaine à laquelle fait référence Manuel de Falla dans sa *Fantasia Baetica*) et Wisigoths investissent l'Espagne. Malgré l'établissement de la monarchie wisigothe, il n'y aura guère de fusion entre autochtones et envahisseurs, la supériorité intellectuelle des premiers leur permettant de sauvegarder l'essentiel de l'héritage gréco-romain. Au VIII^e^ siècle, les dissensions des Wisigoths favorisent l'infiltration des peuplades d'Afrique du Nord. Alors commence la grande épopée musulmane et chrétienne, qui va marquer d'un sceau

indélébile le destin espagnol. De 711 — bataille de Guadalete — à 1492 — prise de Grenade, dernier bastion de la reconquête — vont se superposer le déchirement de luttes sans merci et l'éclat d'un rayonnement inégalé ; huit siècles de guerres et de trêves assisteront à la naissance, l'apogée et l'effondrement d'une civilisation sans précédent, qui conduira à son zénith la culture islamique.

Avant d'évoquer l'empreinte laissée par le monde arabe, il faut encore mentionner l'apport hétéroclite fourni au cours des siècles par les passages — et parfois la fixation — de peuples migrateurs : Sémites, tribus gitanes dont l'ethnie très ancienne et très pure reste difficilement assimilable. Venus des Indes, ces Gitans pénètrent en Espagne en même temps que les dernières armées arabes. Au XV^e siècle, une deuxième vague, traversant l'Europe (très souvent, ces nomades séjournaient en Grèce, sur la côte ouest de Morée, une terre fertile appelée « la Petite Egypte », d'où leur future dénomination d'*Egyptiens* ou *Gypsies*), s'infiltre dans la Péninsule en direction du sud, parallèlement aux étapes de la reconquête. A ce prodigieux brassage se joindront aussi les métissages dus à la découverte du Nouveau Monde ; Argentins, Mexicains, Philippins joueront leur rôle dans l'histoire de la civilisation hispanique, et précisément dans l'élaboration du folklore.

A travers la lente formation de ce que l'on peut dès lors appeler la race espagnole, comment un fonds musical autochtone, au départ simple coexistence de traditions indigènes, greffées sur un héritage qui se perd dans la nuit des temps, a-t-il pu se transformer en un patrimoine aussi fortement individualisé, bien que très différencié ? L'incroyable diversité, fruit d'un provincialisme séculaire, facteur d'enracinement, et d'un contexte européen facteur d'évolution, est en effet le trait dominant d'un folklore dont nous essayerons de cerner les contours les plus accusés, après avoir tenté d'en dégager les constantes.

La primauté musicale. — Le premier des caractères fondamentaux peut s'établir à travers la pro-

duction la plus autochtone : la chanson dansée, toujours indissociable du terroir qui l'a vue naître. Une étude comparative des chansons dansées péninsulaires, quels que soient leur lieu d'origine ou leur ancienneté, fait apparaître ce commun dénominateur : à l'inverse de nombreux folklores européens, la musique y prime généralement la parole ; le texte n'est pas de valeur moindre, mais la musique qui s'organise autour de lui acquiert d'emblée une autonomie, une vigueur qui lui est propre et fait passer au second plan le support poétique.

Si, dans la plupart des cas, la musique investit et colore le texte, la réciproque s'est parfois imposée, notamment quand la lyrique castillane a engendré le *romance*, cette forme qui, selon l'érudit hispaniste Henri Collet, « est à la musique espagnole ce que le Hidâ rythmique du chamelier arabe est à la musique orientale ». Son nom apparaît vers 1250, lié à un poème souvent narratif, presque toujours destiné au chant, écrit en octosyllabes alternativement assonancés. Il est sans doute l'héritier d'antiques chansons de pêcheurs qui évoluèrent peu à peu en chansons de geste — *cantares de gesta* ; on lui prête aussi des attaches avec certaines formes métriques latines et arabes, bien que les hymnes versifiées de la liturgie wisigothique restent ses sources les plus directes. C'est à la fin du XV^e^ que le *romance* s'affirme comme le poème le plus représentatif de la lyrique espagnole. Son mètre va désormais prévaloir et devenir consubstantiel aux expressions musicales les plus diverses, déterminant nombre d'inflexions mélodiques ; on peut dire que la caractéristique découpe du « phrasé ibérique » procède directement de lui.

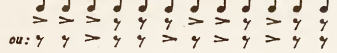
Determinado va el Cid,	*Le Cid s'en alla déterminé,*
Y va tan determinado,	*Tellement déterminé*
Que en espacio de una hora	*Qu'en l'espace d'une heure*
Mató al conde, y fué vengado.	*Il tua le Comte et fut vengé.*

Strophe de *Romance* (extraite du *Romancero del Cid*, XVI^e^ siècle.)

D'autres formes poétiques ont influé sur leur illustration musicale, dont la *Seguidilla* (4 vers alternés de 7 et 5 pieds) qui, comme le *romance*, se termine souvent par un refrain

(estribillo) composé de 3 vers impairs. Il en est de même pour la *Copla* (quatrain d'octosyllabes) dont la plasticité a su s'adapter aux styles les plus contrastés (andalou, aragonais...).

La vocation chorégraphique. — La primauté de la sève musicale résulte en partie de l'irrésistible vocation chorégraphique d'un art dont les rudiments se placent déjà sous le signe de la danse et du réalisme descriptif, ces deux pôles de la tradition hispanique. Le réalisme, trait d'union de l'art espagnol, qui est avant tout un art de représentation, insuffle à la musique le don d'universalité, apanage des créations qui s'ordonnent spontanément autour d'une réalité vivante qu'elles reflètent et prolongent. Quant à la danse, elle est génératrice de rythmes qui finissent par absorber la mélodie, la rendant elle-même rythme à l'état pur ou, au contraire, l'affrontent et la concurrencent : de cet antagonisme naît une polyrythmie qui se révèle toujours facteur d'originalité. Les rythmes du folklore ibérique sont d'ailleurs d'une inépuisable variété ; citons pour exemple le *Zortzico* basque à 5/8, la *Rueda* castillane à 10/8, la *Siquiriya* gitane enchaînant 3/4 et 6/8, les *flamencas Soleares*, *Alegrías* et leur dérivés — *Bulerías*, *Mirabras* — faisant éclater, par le jeu des accents rythmiques, le déroulement linéaire du 12/8 :



Ex. 1

La couleur modale. — Les anciens modes grecs transmis par le chant liturgique et son interprétation mozarabe sous-tendent la tonalité. Bien que le mode majeur apparaisse parfois dans tout son éclat — *Jota*

aragonaise — la mélodie se rattache généralement aux modes doriens et phrygiens. Elle module peu — c'est le fait de toute musique populaire — et ses cadences dépendent étroitement d'un héritage oriental qui demeure l'élément prépondérant.

L'héritage oriental. — Si certaines influences venues du Nord (modes celtiques, chants — plus ou moins déformés — de trouvères) ont pu laisser des traces sporadiques, « l'Espagne reconquise sur les Maures reste envoûtée par l'Afrique comme la Russie délivrée des Tatars reste aimantée par l'Asie » (1). Mais il faut élargir la notion d'arabisme ; c'est tout le monde méditerranéen qui, par l'intermédiaire de l'Islam, a véhiculé les traditions les plus archaïques, les unissant peu à peu en un art de synthèse qui connaîtra précisément son épanouissement en Espagne musulmane : art de synthèse, parce que le nomadisme des tribus arabes et berbères et leur mode de transmission orale n'ont guère favorisé l'élaboration d'une musique spécifique.

Pendant les premiers siècles de l'Islam, la pratique musicale était déconsidérée ; les musiciens dont aimaient malgré tout à s'entourer seigneurs et khalifes se recrutaient parmi les esclaves — souvent des femmes —, qui diffusaient ainsi dans les grands centres culturels les systèmes mélodiques de leur pays d'origine. En 822, Cordoue, qui jouit déjà d'une prestigieuse renommée artistique, accueille un musicien célèbre par ses dons et ses connaissances, le Persan Ziryab, esclave affranchi, disciple d'un autre Persan, Ishaq al Mawsili, qui régnait sur la florissante Ecole de Bagdad. Ce savant chanteur — son répertoire aurait compté 10 000 mélodies... — introduit une technique vocale dont procède en partie l'interprétation du *Cante Jondo*, codifie les compositions connues sous le nom de *Nubas* (sortes de Suites) et ajoute une cinquième corde au luth

(1) V. JANKÉLÉVITCH, *La rhapsodie.*

que les Arabes pratiquaient depuis des temps immémoriaux. L'influence de Ziryab est considérable. L'historien (1) Ibn Khaldun († 1406) la compare à « un océan qui submergea Séville et les autres provinces arabes andalouses ». Après la chute de Cordoue, cette musique arabo-andalouse rayonne en effet à Séville, puis à Grenade, dernier refuge de la civilisation islamique avant la reconquête. A la reddition de Grenade, elle s'enracine au Maghreb où elle représente encore la plus haute expression musicale arabe, art de référence, qui atteste à quel degré d'achèvement est parvenue la synthèse des traditions ibériques et musulmanes.

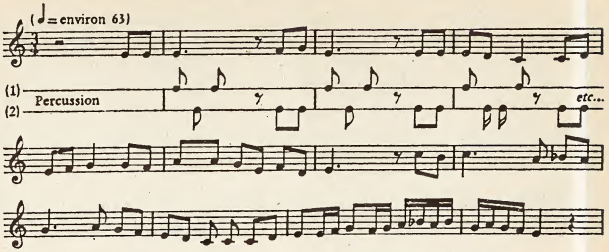
Cette musique qui a eu le temps de mûrir dans la Péninsule y a laissé des traces évidentes.

Sur le plan mélodique. — Le folklore andalou est le plus marqué, mais rares sont les chants régionaux restés purs de toute contagion d'éléments orientaux : ambitus très réduit (ne dépassant guère la quinte), modes constitutifs, certains hérités des Grecs, d'autres empruntés à la Perse (genres chromatiques), ornements mélismatiques — dont le caractéristique triolet. L'équivoque tonale (alternance majeur-mineur) et l'héritage des modes grégoriens arabisés ont engendré la gamme andalouse, c'est-à-dire le croisement entre une gamme mineure ascendante un peu modifiée, et la gamme descendante du mode de *mi*, le mode phrygien dans la nomenclature grégorienne. Cette gamme se présente le plus souvent sous sa forme descendante, et s'achève sur cette fameuse « cadence andalouse » que Pedrell reconnaît comme « ambiance harmonique du Sud ibérique » (2) :

la sol fa mi
m.M———

(1) Cité par Simon JARGY, *La musique arabe.*
(2) Introduction du *Cancionero musical popular español.*

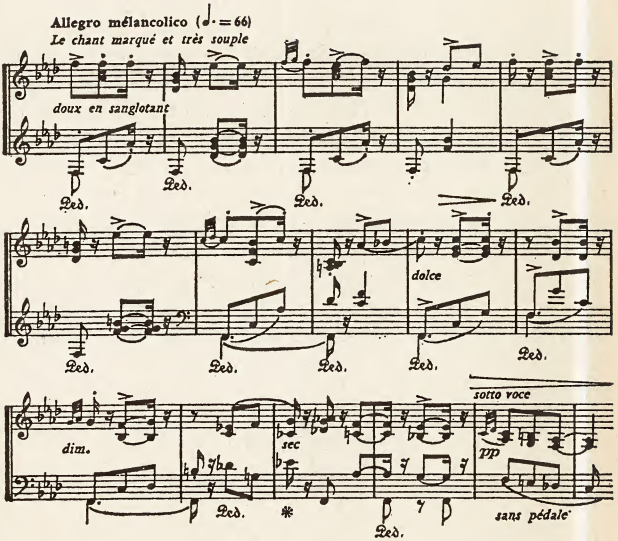
On en retrouve le mélodisme dans certaines *Nubas* arabo-andalouses :



(1) son plus sourd, temps plus long
(2) son plus clair, temps plus bref

Comment ne pas songer au *Polo* d'Albéniz:

Ex. 2



Ex. 3

D'autres survivances orientales apparaissent dans les formes du lyrisme (la poésie arabo-andalouse est souvent la source des expressions les plus significatives du lyrisme espagnol, non seulement dans son cadre métrique — influence certaine du *Zejel* et du *Murwashshah* arabes — générateur d'un style musical déterminé, mais dans sa thématique : son chef-d'œuvre, *Le Collier de la Colombe* de Ben Hazan — x^e siècle —, n'est pas sans incidences sur le thème de l'amour idéal qui sera si cher à Cervantes) et dans l'expression rythmique ; les rythmes moteurs de la musique arabe ont en effet transmis à nombre de créations ibériques cette obsédante monotonie, à la fois envoûtement et fatalisme, que Jules Rouanet (1) qualifie si justement de « délectation morose ».

L'apport essentiel d'une percussion très différenciée se retrouve dans les classiques *panderos* et *panderetas* (tambours de basque) qui descendent en droite ligne du *bendir* et du *tar* arabes. Le rôle percussif des mains battues *(palmas)* a également persisté dans la musique andalouse.

II. — Les expressions du folklore

1. **L'Andalousie.** — Une tradition andalouse stéréotypée, reçue à travers les connotations romantiques du *costumbrismo* (description des mœurs locales), l'esthétisme des ballets à grand spectacle et les compromissions de l'exploitation touristique, occulte malheureusement dans l'esprit du public un art dont il ne connaît que les clichés. Le *Flamenco*, terme à l'étymologie (2) discutée, désigne les multiples aspects d'un répertoire hybride dont l'expression la plus haute est le chant gitano-

(1) *Encyclopédie* LAVIGNAC, *La musique arabe.*
(2) L'acception la plus connue : *flamencos* = les Gitans venus des Flandres avec les armées de Charles Quint, n'infirme pas forcément l'hypothèse d'une étymologie arabe (*Flahencon*, chanteur) ou argotique (< mot du XVII^e correspondant à fanfaron).

andalou, connu sous le nom de *Cante jondo*, chant profond (le *Cante chico* — petit, léger — regroupe les chants d'un style plus mineur, que les puristes appellent précisément *Flamenco*). En fait, on réunit sous ce vocable les formes issues des *Cantes matrices* (chants générateurs) auxquels on peut rattacher les *Tonas*, *Livianas*, *Martinetes*, *Siguiriyas*, *Deblas*, *Carceleras*, *Playeras*, les *Jaleos*, *Polos*, *Cañas* et leurs dérivés *Soleares*, *Alegrías*... Parmi les formes dites *flamencas*, citons les *Farrucas*, *Tientos*, *Tangos*, *Tanguillos*, *Garrotines*, *Zapateados* (le *Zapateado* est une danse de caractère plutôt « jondo », axée sur la seule virtuosité des pieds), les dérivés des *Soleares* et *Alegrías*, c'est-à-dire les *Bulerías*, *Mirabras*, *Rosas*, *Caracoles*, *Romeras*, les formes levantines, *Tarantas*, *Cartegeneras*, *Mineras*, les *Fandanguillos* et les innombrables ramifications du *Fandango* (*Fandangos de Huelva*, *de Ronda*, *Verdiales*...), enfin, les autres styles étroitement dépendants d'une province, *Rondeña*, *Malagueña*, *Granadina*, *Sevillanas*... Autour de ces deux grands axes — mais la classification est beaucoup plus complexe — gravitent une infinité de *cantes* autochtones, directement ou indirectement liés au Flamenco : mélopées rustiques (chants de labour, de moisson...), cris de marchands ambulants (*Pregones*), chants et danses de pure tradition gitane (*Zambra*, *Zorongo*, *Bodas*, *Alboreas*...), berceuses (*Nanas*), chants religieux (*Saetas*, que l'on improvise durant la Semaine sainte), créations marginales se rattachant à un fait historique, telles la *Petenera*, évocation d'une femme de sinistre mémoire, ou les *Serranas* — montagnardes —, ancrées à tout un passé de brigandage et de contrebande... Il ne faut pas oublier les chants et danses importés d'Amérique du Sud ou des Antilles : *Guajiras*, *Columbianas*, *Rumbas*, *Milongas*... Ce

folklore est donc d'une extraordinaire richesse, mais, plus qu'un folklore, le Flamenco est un art, qui unit, en une vivante synthèse, des traditions très anciennes. Révélé, dans toute sa singularité, au XVIII^e siècle, et progressivement codifié, il incarne aussi un style de vie, une manière de défier la mort, de choisir l'esthétisme en méprisant la médiocrité. Exorcisme de la douleur, le *Cante jondo* nous fait ainsi pressentir, sous le dramatisme de l'inflexion (cf. le *Ay* initial de la *Siguiriya*), le géotropisme de la mélodie, l'émission primitive du cri. Les influences qui ont pesé sur son élaboration sont trop diverses pour qu'on puisse les démêler en quelques lignes ; rappelons seulement les plus manifestes. En plus des influences arabes et grégoriennes déjà mentionnées, il faut évoquer l'apport hébraïque et l'apport gitan, qui se sont étroitement confondus. Les Juifs et les Gitans, minorités opprimées — ainsi que les Arabes après la reconquête —, ont été jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en butte aux persécutions et menaces d'expulsion. Inassimilables entre elles, ces communautés qu'unissait une même insécurité ont confronté des traditions dont les éléments découlaient parfois d'une même source ; l'osmose était inévitable : la musique exportée par les Juifs qui ont quitté l'Espagne à cette époque (les *Sefarades*) a conservé une empreinte andalouse, et le chant gitan, d'origine indienne, s'est coloré des inflexions de la liturgie hébraïque et des mélismes entendus dans la *morería*. Si les Gitans ne sont pas des créateurs, ils gardent un instinctif équilibre entre ce qu'ils assimilent et ce qui leur revient en propre ; merveilleux vecteurs de transmission, ils ont communiqué au Flamenco ce sens du secret — héritage des siècles d'obscurité — qui en fait également un art ésotérique ; un art impénétrable pour l'étranger, exigeant

pour l'initié. Un spectacle total : chant, danse et accompagnement instrumental en sont indissociables, les interprètes se faisant valoir l'un par l'autre et, le plus souvent, l'un après l'autre, car le Flamenco reste essentiellement un art de solistes. Excepté dans certaines formes de *Cante chico*, la participation collective s'exerce surtout par le *jaleo* (1) et la nécessité des *palmas* qu'entraîne l'irrésistible contagion rythmique. Traditionnellement, dans un *cuadro flamenco*, la guitare prélude, dialogue avec le chanteur pendant la *copla* — sommet de l'exécution musicale —, tandis que la *bailaora* (2) poursuit son ombre, inventant sa propre dynamique, et conclut, créant par le jeu de ses talons — *taconeos* — et de ses mains — castagnettes, crotales, ou simples claquements des doigts appelés *pitos* — une constante polyrythmie qui se superpose à celle déjà engendrée par la guitare, le chant, et l'impérieuse percussion des *palmas*.

Plus qu'aucune expression ibérique, l'art andalou est un art de contrastes, *sol y sombra*, lumière et ombre, où s'affrontent la conscience la plus aiguë du « sentiment tragique de la vie » — pour évoquer encore Unamuno —, avec cette obsédante présence de la mort, inséparable d'une âme espagnole, cette douleur « noire » — la *Pena negra* — que chante García Lorca, et la joie — *alegría* — la plus débridée, mais qui n'est pas sans garder une certaine dualité, car elle explore tous les domaines de la parodie.

En ce qui concerne la technique du *Cante jondo*, Manuel de Falla en a clairement résumé les lois fondamentales (3), dont nous citons les plus impor-

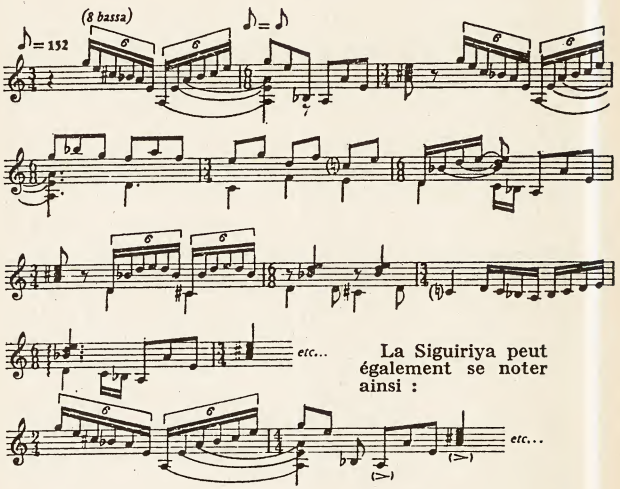
(1) Manière d'encourager, d'exciter l'interprète par des appréciations laudatives conventionnelles.
(2) *Bailaor, bailaora*, danseur, danseuse *flamencos* ; *bailarin, bailarina*, danseur, danseuse classiques.
(3) Dans *Le Cante jondo* (1922), étude publiée sans nom d'auteur.

tantes : 1. « L'enharmonie comme procédé de modulation » (pas l'enharmonie des traités, mais le subtil passage d'intervalles inférieurs au demi-ton) ; 2. « L'emploi d'un ambitus mélodique ne dépassant pas les limites de la sixte » ; 3. « L'usage réitéré et presque obsessionnel d'une même note fréquemment accompagnée d'une appoggiature supérieure et inférieure. » Le caractère obsessionnel du rythme répond à celui du chant appoggiaturé. Il faut se garder de confondre ici *el compás* (la mesure) et *el rimo* (la pulsation). On pourrait mettre à l'actif des flamenquistes cette parole d'un musicien égyptien : « Celui qui se trompe est des nôtres ; celui qui ajoute ou retranche dans une mélodie est des nôtres ; mais celui qui s'écarte du temps sans s'en rendre compte ne peut pas être des nôtres » (1). Ce rythme implacable, où le contretemps se perpétue jusqu'aux frontières de l'inhumain, commande les interventions d'interprètes qui ne peuvent donner le meilleur d'eux-mêmes s'ils ne se trouvent dans un état second, sorte de mediumnité, qu'ils appellent *duende*. Qu'il exaspère la douleur ou décuple la joie jusqu'au paroxysme, ce démonisme, latent ou explosif, qu'aimante tout un passé de sorcellerie invocatoire, est l'une des clefs de cet univers hermétique. Un univers où s'affrontent les techniques les plus insolites pour nos oreilles occidentales, mais qui, curieusement, rejoignent certaines préoccupations contemporaines : dans la *copla*, inversion des mots et mise en relief de syllabes privilégiées, émission vocale à rebours de tout principe classique (voix rugueuse, détimbrée), tonalité incertaine, suspensive (enharmonie, intervalles indéfinissables qui ne sont pas vraiment des tiers ou des quarts de ton), côté

(1) *La musique arabe* (*Encyclopédie* LAVIGNAC, *op. cit.*).

aléatoire d'une musique qui obéit aux normes d'un schéma préétabli (enchaînement rigoureux des *falsetas* — variations — aux passages *rimo*) tout en sauvegardant la part de l'improvisation, car la mémoire ici n'est plus mémoire mais réminiscence. Elle s'inscrit dans les muscles et dans le sang quand le *duende* a effacé toute trace du laborieux apprentissage (les meilleurs s'y soumettent), pour ressusciter les forces primitives d'un atavisme insondable.

Musique vivante, le flamenco ne connaît guère que



La Siguiriya peut également se noter ainsi :

(plus simple au point de vue métrique, mais moins satisfaisant en ce qui concerne la place des temps forts dans la cadence rythmique).

Ex. 4

la transmission orale. Plusieurs musicologues ont essayé d'en fixer les traits essentiels — du moins dans sa version instrumentale —, et de nombreux « fabricants » de méthodes ont publié *toques* (< *tocar*,

toucher, par extension, jouer d'un instrument) et *falsetas*. Les rythmes ainsi figés, desséchés comme des plantes dans un herbier, sont toujours très décevants pour l'*aficionado*, les meilleures adaptations ne pouvant retenir la chaleur de l'invention (en fait, le flamenquiste n'improvise guère, mais « réinvente » ce qu'il sait) ni les irrégularités qui sont l'expression même de la vie.

Pour l'exemple, nous transcrivons ici un très court fragment de *Siguiriya* (Ex. 4).

Le début du siècle avait vu éclore les monstres sacrés du *Cante jondo* : Antonio Chacón, Manuel Torres, Tomás Pavón, et sa sœur, l'incomparable *Niña de los Peines*. Dans les années 40, le guitariste Ramón Montoya imposait un style conciliant l'éclat et la limpidité. Autres grands artistes de cette période et de celle qui a suivi, les *cantaores* Antonio Mairena, Pepe de la Matrona et el Niño de Almadén, la *bailaora* Rosita Durán...

Aujourd'hui, à l'heure où l'Espagne est sous les feux des projecteurs, le *Flamenco*, plus que jamais, garde la spécificité de son accent ibérique et fait encore rêver les Occidentaux. Très intégré à la société urbaine espagnole, il atteste sa vitalité par les courants contradictoires qui s'y mêlent en toute liberté : purisme des férus de la tradition (les *cantaores* Chocolate, Agujetas...), évolution dans les sens les plus dignes d'intérêt (ou les plus contestables...). Les guitaristes Paco de Lucía et Pedro Bacán, les chanteurs Enrique Morente et *el Camarón de la isla* († 1992), les danseurs Antonio Gadés, Cristina Hoyos, Juana Amaya, Manuela Carrasco, et tant d'autres, à mi-chemin entre évolution et tradition, incarnent, pour un public de plus en plus *aficionado*, la vigueur d'un art capable de susciter des formes nouvelles tout en respectant ses aspects les plus anciens et les mieux codifiés.

2. **La Catalogne.** — Si l'individualisme qu'anime le *duende* caractérise le folklore andalou, la tradition catalane s'inscrit en saisissant contraste ; ici s'imposent d'emblée participation collective et organisation directrice. Il ne s'agit plus de *compás*, mais

de savantes fluctuations d'une métrique au déroulement à la fois sinueux et inflexible. Très peu marquée par l'Islam, la Catalogne a dû préserver les liens très anciens qui la rattachent aux civilisations grecque et latine. Un sens inné du rite préside à ses créations musicales et chorégraphiques dont la plus représentative est la *Sardana*, héritière du *Contrapás*. Au début du XX^e^, les compositeurs catalans Enrique Morera, José Serra, Julio Garreta, Francesco Pujol et Baltasar Semper ont contribué à enrichir son répertoire. Accompagnée d'un orchestre traditionnel appelé *cobla* (1), la sardane est une ronde qui se danse en cercles concentriques. Sa chorégraphie, établie par Manuel Pardas († 1897), fait alterner légèreté et gravité *(pasos cortos y largos)*. Plusieurs subdivisions régissent l'enchaînement des deux parties (6/8 et 3/4 — ♪=♪) et pour préserver l'homogénéité des figures circulaires, il est indispensable qu'un « ordonnateur » compte les temps et les pas, d'où la réputation, faite à l'industrieux Catalan, de « compter jusque dans sa danse ».

3. **L'Aragon.** — C'est autour de Saragosse qu'a pris naissance la plus populaire des danses ibériques, la *Jota* aragonaise. Elle a inspiré des musiciens aussi différents que Liszt, Glinka, Chabrier, Ravel... sans compter tous les compositeurs espagnols qui lui ont fait référence. Le mot dynamisme est trop faible pour évoquer la tumultueuse énergie qui jaillit de ce rythme sans ambiguïté (3/4) propulsant une mélodie d'un majeur lui aussi sans équivoque. La danse, dont les pas sont sautés, encadre la *copla*, passage

(1) Il comprend *1 fluviol* (sorte de flageolet), *2 tiples* (*chirimías* aiguës, cf. p. 82), *2 tenores* (*chirimías* graves), 2 cornets, 1 trombone, *2 fiscornos* (instrument à piston), une contrebasse et un tambourin.

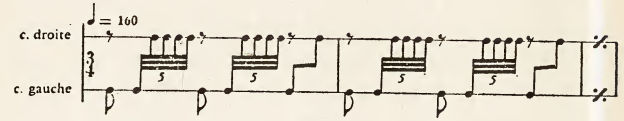
chanté plus expressif et mélismatique. Le support poétique, variante du *Zejel* arabe, suit le schéma A.B.A.C.D.D.B (le terme *jota* viendrait de Ben Jot, nom d'un poète de Calatayud, mais il existe d'autres hypothèses). Chant et danse sont accompagnés par la *rondalla*, ensemble composé de guitares, mandolines, *bandurrias* (petit instrument à 6 cordes doubles, qu'on joue avec un plectre) et castagnettes. La forte individualité de la jota n'exclut pas sa plasticité ; elle a su s'imposer en d'autres provinces et acquérir des traits nouveaux tout en gardant son caractère propre. Il existe ainsi des jotas navarraises, castillanes, valenciennes (ces dernières moins explosives dans leur rythmique, mais d'une très grande séduction mélodique).

4. **Le Pays basque.** — Comme la langue *Euskara* aux origines si mystérieuses, le folklore des *Provincias vascongadas* revêt une spécificité qui a inspiré de nombreux compositeurs espagnols et français (Vicente Arregui — † 1925 —, auteur d'une *Sinfonía vasca*, Charles Bordes, Ermend-Bonnal...). Les manifestations les plus autochtones s'intègrent dans le populaire *aurresku*, sorte de Suite dont le « numéro » chorégraphique atteint à une rare virtuosité. S'y succèdent l'*atzesku*, le *zortzcico* (5/8), l'*oilarranzka* et le *fandango* (3/8, très différent du Fandango traditionnel), suivi de l'*ariñ-ariñ* (6/8). Tambours de basque, grelots et *tamboril* (tambourin) rythment la percussion. Deux variétés de flûtes, *txistu* et *silbote*, avivent de leurs sonorités rustiques une mélodie capricieuse qui se plie aux nombreuses combinaisons rythmiques dues au déplacement des accents. Le changement de mesure est en effet le trait dominant de cette musique dont la plus notable création, le *zortzico*, est illustrée par Albéniz, Turina, Jesús

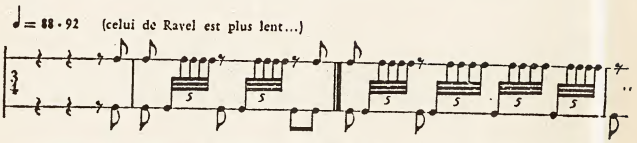
Guridi (l'auteur — basque — de la zarzuela *El Caserio*) et Ravel (l'une des trois chansons de *Don Quichotte à Dulcinée*).

5. **La Galice,** dénommée la Bretagne espagnole en raison de son climat atlantique, et de la parenté entre son instrument local, la *gaita*, et la cornemuse celtique, a pour expression populaire la très ancienne *muñeira* (6/8). Un important répertoire est dédié aux travaux des champs (*canciones de cosecha* — récolte). On y chante — sur des onomatopées — *el Alalá*, et la poétique *Alborada* (aubade) que Pascual Veiga († 1906) a célébrée avec talent.

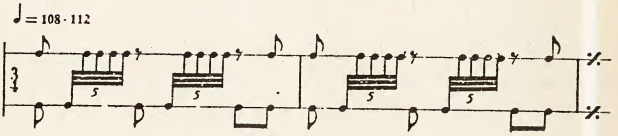
Une certaine influence celtique a imprégné aussi les *Asturias*, patrie de la *danza prima* (5/4) que Rimsky-Korsakov a introduite dans son *Capriccio*



Seguidilla (cf. *Castilla* d'Albéniz, *Suite espagnole*)



Bolero (cf. *Puerta de Tierra* d'Albéniz, *Recuerdos de Viaje*)



Fandango (cf. *Fandango* du Padre Soler)

Ex. 5

espagnol. On y danse également les *Giraldillas*, de rythme binaire, ainsi que les *Pasacalles*.

6. La verdoyante *Montaña* résonne des rustiques farandoles — *marzas* — que module un aigre pipeau *(pito)* parfois renforcé de la *dulzaina* (flûte à anche). Castagnettes et tambourins scandent les traditionnels *picayos*. On les connaît aussi en *Castilla La Vieja*, qui jouxte *la Montaña*. Avec l'ancien royaume de *León*, la Vieille-Castille possède un répertoire d'une extrême variété (Rogelio Villar — † 1937 —, surnommé « le Grieg espagnol », a évoqué sa province natale dans ses *Canciones Leonesas*). Des créations typiquement castillanes se détachent les *serranas* et *serranillas*, les danses *al agudo* et *a lo llano*, qui regroupent plusieurs variétés de jotas (*El Trebol* et *la Tarara* sont les plus connues). Très proches de la jota sont également les *Charradas* de Salamanque. Un peu plus au sud, nous abordons *la Mancha*. Cette terre désolée qui enfanta Don Quichotte est le berceau des *Seguidillas*, l'une des formes les plus exploitées de la musique espagnole. Des *Seguidillas* sont issus le *Bolero* et le *Fandango*. Le schéma de ces rythmes générateurs illustre, mieux que tout commentaire, leur étroite parenté : en fait, seul le *tempo* les différencie. Nous donnons ici l'exacte transcription du jeu des castagnettes. Le quintolet de 𝅘𝅥𝅯 correspond à une *carretilla* (roulade). La castagnette gauche (on l'appelle *el macho* — le mâle) a une sonorité plus grave que la droite (Ex. 5).

L'école *Bolera*, ou *escuela de palillos* (castagnettes), style chorégraphique épanoui au XVIII^e siècle, représente la tradition classique espagnole. Elle regroupe différentes formes de Seguidillas, Boleros et Fandangos, auxquelles il faut ajouter une danse très voisine, les *Panaderos* (cf. *Sevilla* d'Albéniz). Nous

reviendrons sur la postérité du Fandango, l'une des formes ibériques les mieux intégrées à la musique instrumentale européenne.

7. En **Extrémadure,** les variétés de fandangos et de jotas se colorent d'influences portugaises (cf. *fados* et *saudades*) ; les rythmes sont souvent syncopés ; l'instrument régional, la *gaita*, est ici une flûte à bec. A l'est de la *Mancha*, le **Levant** (provinces de Valence et de Murcie). Verger de l'Espagne, Valence possède un riche répertoire de *canciones* liées aux travaux rustiques ; toute transposition scénique de la *jota valenciana* fait appel à l'inévitable panier d'oranges que portent et échangent gaiement les danseuses. Cette musique *huertana* (*huerto* = verger), imprégnée d'une particulière fragrance, perpétue des traditions très enracinées, comme *la xaquera* (ancienne *jácara*), *la danza dels bastons*, *las albaes* (aubades). Les compositeurs levantins Eduardo López Chavarri, Oscar Esplá et B. Pérez Casas ont illustré ce folklore ensoleillé, et M. de Falla a harmonisé la murcienne mélodie *El Paño moruno* ; car Murcie, frontalière de Valence, de la *Mancha* et de l'Andalousie, retrouve dans sa musique ces trois filiations. L'une des expressions les plus dramatiques du chant andalou, la *Cartagenera*, a pris naissance autour du port industriel de Carthagène, où l'on exploite des mines de plomb.

8. **Les Baléares** connaissent différentes versions de jotas scandées avec de très grosses castagnettes) et de *canciones de trilla* (*trillar* = battre le blé). Boléros à Majorque (ils ont inspiré Chopin), *Copeo* et *Parado* à Valldemosa sont très populaires. Pendant les fêtes pascales, on chante des *Codoladas* (sortes de *romances*) et, comme dans la plupart des provinces espagnoles, des *Villancicos* (1) célèbrent la Nativité. L'archipel des **Canaries** conserve lui aussi de nombreuses formes autochtones : *Endechas*, *Isas*, *Arrorros* (berceuses) et surtout les *Folías* (2), dernier témoignage d'une danse qui a connu (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) une audience européenne.

Un dernier aspect du folklore ibérique reste à évoquer : c'est l'un des plus populaires, pour les Espagnols comme pour les étrangers, puisqu'il s'agit de la musique dite *torera* ou *de plaza*, cette musique foraine qui prélude au rituel de la *corrida* ; *marcha torera* et *paso doble* sont en effet inséparables de ce sport — ou de cet art — tauromachique, qui fascine

(1) Cf. p. 38, 53.
(2) Cf. p. 92.

tant d'écrivains contemporains. On retrouve leur écho dans mainte *Zarzuela*. Stravinsky en a fait un éblouissant pastiche dans sa *Marche royale* de l'*Histoire du Soldat*.

Presque toutes les richesses du folklore espagnol sont à présent inventoriées par des musicologues dont la liste ne pourrait être exhaustive. Du *Cancionero* de Pedrell aux récents travaux du Pr García Matos, elles ont acquis les lettres de noblesse que leur confère, en plus de leur valeur spécifique, leur valeur de témoignage. Certes, beaucoup de choses échappent à l'analyse, surtout en ce qui concerne le folklore des siècles passés : seules les œuvres sauvées du naufrage nous en offrent une approche, permettant de constater à quel point les formes autochtones ont pu demeurer indépendantes d'une musique de Cour soumise aux influences étrangères. Comparées aux formes actuelles, encore vivantes, ou sclérosées parce qu'artificiellement ressuscitées pour des raisons d'ordre scientifique (ou touristique...), elles attestent, à travers leur immuabilité et leurs variations (deux termes apparemment contradictoires, mais, comme l'a démontré Bartók, la variation à l'intérieur des structures fondamentales, inévitable conséquence de la transmission orale, n'implique pas forcément évolution), la pérennité d'un langage, qui reste, à l'heure où il semble si important de préserver une beauté fragile, l'un des pôles d'intérêt de l'esthétique contemporaine.

Chapitre II

LES EXPRESSIONS DU MYSTICISME

I. — Le Moyen Age : chant mozarabe et chant roman

L'Espagne a toujours été une terre d'élection du mysticisme ; un mysticisme ardent, fusion de tous les contraires : exubérance et austérité, paganisme latent que nourrissent d'ancestrales superstitions et piété exacerbée qu'exaltent les valeurs du renoncement... expressions disparates nées de l'union du monde chrétien occidental avec un univers marqué du sceau d'une double hérédité juive et mauresque.

Il semble que son évangélisation se soit faite très tôt ; la tradition l'attribue à l'apôtre saint Jacques le Majeur, *Santiago*, symbole, pour la chrétienté espagnole, de la reconquête contre les Maures, mais il faut attendre l'avènement du roi wisigoth Recaredo (586) pour que le catholicisme y soit reconnu et imposé. Ce règne inaugure pour l'Eglise espagnole un siècle d'expansion et de rayonnement spirituel. De nombreux prélats participent alors, soit comme compositeurs soit comme organisateurs, à l'élaboration d'une liturgie nationale. Le chant, inséparable de toute célébration religieuse, est encore celui d'un culte romain primitif : une tradition hébraïque nourrie d'infiltrations byzantines et syriennes en forme le tronc commun, tradition qui tend à s'appuyer de plus en plus sur le système gréco-latin.

Le pape — espagnol — Damase Ier († 384), qui aurait composé des hymnes, est l'un des premiers à codifier le chant des Psaumes.

L'Espagne wisigothe compte trois centres musicaux, Séville, Saragosse et Tolède. Séville, où réside la Cour avant qu'elle ne se fixe à Tolède, doit son prestige à l'archevêque saint Léandre († 600) et à son frère et successeur saint Isidore († 636). Saint Léandre, qui a séjourné à Constantinople en même temps que Grégoire le Grand, est sans doute l'un des vecteurs de l'influence byzantine sur le chant hispano-gothique ; compositeur, on vante le *multa dulcis sonus* de ses mélodies. Savant à la curiosité universelle, saint Isidore, l'une des personnalités les plus brillantes de son temps, participe activement à la synthèse des éléments liturgiques, comme en témoigne son traité *De ecclesiasticis Officiis*.

C'est l'évêque Johannès († 631) qui fonde l'Ecole musicale de Saragosse. Son frère saint Braulio, disciple de saint Isidore, continue son œuvre. Mais le rôle de capitale musicale revient à Tolède. Dès le VI^e^ siècle, elle devient le siège du primat d'Espagne où se succèdent saint Eugène II († 657), saint Ildefonse († 667), auteur de plusieurs messes et d'une hymne mariale, et saint Julien († 690). De nombreux conciles s'y réunissent dans le but d'unifier la liturgie. L'un d'eux (589) condamne l'usage de la danse et l'interprétation de chants profanes dans les églises : dès les premiers siècles, une participation chorégraphique s'était greffée sur le Rituel ; malgré les dénonciations de l'Eglise, cet usage s'est maintenu très longtemps, en ce domaine le rôle des conciles s'est borné à mettre un frein... (de nos jours, cette tradition chorégraphique est perpétuée à Séville par des enfants de chœur appelés *Seises*). Au IV^e^ Concile, présidé par saint Isidore, on ordonne que les hymnes soient inséparables du service divin ; leur texte se doit d'être clair, leur mélodie facilement assimilable. Nous touchons là un point essentiel pour l'élaboration d'une lyrique religieuse : dès l'avènement de Recaredo, l'adoption du latin dans les textes officiels avait hâté la formation du castillan ; or, au Moyen Age, on passe aisément du latin à la langue vulgaire au cours d'une même psalmodie et quand les hymnes, primitivement en prose, commencent à se versifier, leur rencontre avec le chant populaire est d'autant plus inéluctable que leur caractère syllabique et la franchise de leur découpe les rapprochent de la lyrique profane.

A la veille de l'invasion arabe, la liturgie hispano-gothique compte déjà une vaste production, œuvre de nombreux prélats parmi lesquels on peut citer l'évêque de Palencia, Conancio († 639), et celui de

Barcelone, saint Quirico († ca 666). Cette liturgie, appelée, suivant les régions ou les Ecoles, Isidorienne, Eugénienne, Tolédane, reste marquée par le rite byzantin, avec des infiltrations profanes et des emprunts à divers styles européens : aux Bénédictins, aux Ecoles ambrosienne — milanaise —, gallicane, hollandaise... La domination islamique restreint évidemment la liberté cultuelle, bien qu'un certain syncrétisme de la foi musulmane favorise la coexistence des deux doctrines, et qu'une relative tolérance ait fini par s'instaurer (les chrétiens demeurés en terre occupée sont appelés Mozarabes). Le morcellement du territoire, dû aux différentes phases de la reconquête, va faire un peu éclater l'unité d'une liturgie déjà organisée ; pourtant l'ensemble du Rituel n'évolue guère, on assiste plutôt à une phase de conservatisme, avec quelques inévitables infiltrations orientales.

La liturgie wisigothique, dite mozarabe, va prévaloir dans toute la Péninsule, à l'exception du Portugal et de la Catalogne, reconquise dès le IXe siècle. Elle se maintiendra en León et en Castille jusqu'à son abolition en 1077, décidée par Alphonse VI, conquérant de Tolède ; abolition qui ne se fait pas sans réticences : les fidèles veulent garder leur liturgie, il y a procès, et le « Jugement de Dieu » se prononce en faveur du maintien. Influencé par les religieux de Cluny, le souverain persiste ; son intransigeance serait à l'origine de l'adage : « Là vont les lois où le veulent les rois. » Le rite mozarabe parvient néanmoins à rester en vigueur dans quelques paroisses tolédanes.

En résumé cette liturgie hispanique, établie sur les modalités transmises par le monde latin, sait acquérir très tôt, par osmose avec une musique populaire déjà très spécifique, un profil autonome.

Unissant peu à peu les éléments dont il prend forme et couleur, son plain-chant s'appelle d'abord Isidorien ou Eugénien, puis Mozarabe, nom sous lequel il connaît sa notoriété.

1. **Les documents.** — Les premiers manuscrits que nous possédions ont été copiés aux Xe et XIe siècles. Il s'agit d'une vingtaine de codex, répertoriés par dom Mario Férotin (1912) dans son *Liber mozarabicum Sacramentorum*, et dispersés à travers bibliothèques, églises et monastères européens. Quelques manuscrits, comme ceux du monastère de Silos, datent du XIIIe siècle, mais des recherches récentes tendraient à prouver qu'ils contiennent le fonds liturgique du Rituel des VIe et VIIe siècles, comportant même certains éléments préwisigothiques. *L'Antiphonaire de León*, copié au Xe siècle à partir de manuscrits datant de la moitié du VIIe, est le plus ancien document parvenu jusqu'à nous. La notation neumatique de ces chants liturgiques ne permet malheureusement pas d'en restituer le profil mélodique — faute de pouvoir déterminer les intervalles et la hauteur des sons — bien qu'on en puisse deviner le rythme, d'une grande liberté, et quelquefois la modalité. Cette imprécision a nui à l'essai de réhabilitation du rite mozarabe, ordonné au XVIe siècle par le cardinal Cisneros. Une deuxième tentative de résurrection (un *Breviaro Gótico* imprimé à Madrid en 1779) ne sera pas plus probante sur le plan de l'authenticité. Deux bénédictins de Silos ont analysé (le P. Casiano Rojo) et « reconstitué » (le P. German Prado) quelques fragments de l'*Antiphonaire de León*. Les conjectures demeurent, mais le chant qui nous est proposé possède les qualités dramatiques qui furent certainement l'apanage de cette liturgie (encore vivante dans certaines églises de Tolède, mais à travers combien d'insensibles mutations ?) dont l'empreinte sur la musique espagnole reste ineffaçable.

2. **Le chant roman.** — A la suppression du rite mozarabe correspond l'introduction du chant roman. La liturgie hispanique emprunte une nouvelle voie, qui marque à la fois un retour aux sources grégoriennes, et une étape décisive pour le développement de l'art polyphonique.

L'influence française va se révéler prépondérante : dès le IXe siècle, la Catalogne, reconquise, reprend le rite romain en

se rattachant à l'Ecole de Narbonne ; les rapports étroits qu'entretiennent alors les monastères de Saint-Martial de Limoges et de Saint-Pierre de Moissac avec le monastère catalan de Ripoll entraînent de nombreuses interférences, tant sur le plan de la conception musicale que sur celui de la notation. En Castille, ce sont les moines de Cluny qui prennent une part active à la diffusion du chant roman, l'évêque de Tolède ayant appartenu à la célèbre abbaye. De nombreuses Ecoles ralliées à la liturgie officielle se développent en Aragón, dans la Rioja, autour des centres de pèlerinage, mais la Catalogne a sans doute la plus grande activité créatrice. C'est dans ses milieux conventuels que se développent les rudiments d'une polyphonie déjà attestée en France sous le nom d'*organum* depuis le VIIIe siècle : une copie (début XIe) de la *Musica Enchiriadis* d'Hotger — longtemps attribuée à Hucbald — figure parmi les manuscrits du monastère de Ripoll (1). D'autres pièces de même provenance prouvent que dès le XIIe siècle on écrit dans ce monastère des morceaux en contrepoint, apparentés à ceux de Saint-Martial de Limoges. Le *Codex Calixtinus* (2) de Saint-Jacques-de-Compostelle date de la même époque. On y trouve des *discantes* (déchants) également d'influence française. L'un d'eux, *Congaudeant catholici*, est la pièce la plus ancienne que nous connaissions écrite pour trois voix. Le manuscrit l'attribue au maître Albert de Paris — information très vague... — mais son écriture accuse plutôt certains traits hispaniques. Nous avons d'autres témoignages du rayonnement qu'exerce alors l'art de Notre-Dame de Paris : le *Códice de Madrid* (ses manuscrits viennent en fait de Tolède) et le célèbre *Codex de las Huelgas* (Burgos) qu'Higinio Anglés a transcrit et publié en 1931. Ils contiennent de nombreux *conductos* (conduits) et motets, tout un répertoire qui fait écho à la naissante polyphonie française. La technique organale, officiellement enseignée à Salamanque en 1254, va mûrir lentement. Au siècle suivant, grâce aux fructueuses relations qu'entretiennent les rois d'Aragon avec les Cours étrangères et en particulier avec le pontificat d'Avignon, s'amplifie la diffusion de l'*Ars Nova*. C'est encore en Catalogne que le répertoire de la Chapelle pontificale s'enracine et s'enrichit de productions du même style, comme en témoigne une *Messe* de Barcelone (anonyme) de la fin du XIVe, qui évoque, par la force de sa conception, les œuvres contemporaines de Guillaume de Machault.

(1) Le *Codex de Ripoll* se trouve à la B.N. de Paris.
(2) Ou *Liber santi Jacobi*, édité en 1944 d'après la transcription du P. Casiano Rojo.

Les expressions médiévales du mysticisme ne se limitent pas à l'évolution d'une liturgie ; elles aimantent d'autres aspects de la production ibérique, chants de pèlerins et de troubadours, premières ébauches des *Autos sacramentales* (drames sacrés). Comme en France, le théâtre naît des séquences et des proses, ces amplifications du Rituel faisant alterner textes récités et proses chantées. Grâce aux recherches du bénédictin français dom Louis Brou, nous savons qu'en Espagne les *preces* (prières) et *miserationes* du VII^e^ siècle — en fait, tout un répertoire inspiré par les hymnes — ont précédé l'introduction des séquences, favorisée par le retour au rite romain.

II. — L'apogée de la Renaissance

La musique religieuse espagnole va connaître au XVI^e^ siècle son essor et son apogée : essor d'un courant mystique qui trouve son expression la plus sublimée dans la musique, apogée d'un art polyphonique arrivé à maturité. Le plain-chant reste inséparable de ces belles architectures sonores qui, prenant appui sur ses éléments linéaires et flexibles, apparaissent ainsi comme le fruit d'une évolution datant des premiers siècles. Nous avons vu que, dès le XIV^e^, les souverains des royaumes péninsulaires ont favorisé la diffusion d'un style contrapuntique qui a forgé peu à peu les traits d'une nouvelle musique religieuse et profane ; des traits qui se confondent souvent, car certains compositeurs n'hésitent pas à écrire des messes en prenant pour thème une mélodie profane : Juan de Anchieta († 1523), maître de chapelle de l'infant Don Juan, fils des rois catholiques, construit sa messe *Eia Judios* sur un ténor de chanson populaire évoquant les persécutions contre les Juifs...

Sous Charles Quint, la Chapelle royale castillane est, après bien des vicissitudes, confiée au futur Philippe II, tandis que l'empereur entretient une Chapelle flamande dirigée, entre autres, par Nicolas Gombert. Philippe II conservera les deux Chapelles qui, après son mariage avec Elizabeth de Valois, s'enrichiront de musiciens français et italiens. Il fera construire *l'Escurial*, qu'animeront de si talentueux organistes, et sa sœur

Jeanne d'Autriche fondera à Madrid le couvent des *Descalzas Reales*. La Castille n'est pas seule à bénéficier du renouveau entraîné par ces récentes institutions. En Aragon, en Catalogne, en Andalousie, à Valence, Chapelles ducales ou princières rivalisent d'éclat et favorisent l'élaboration des styles régionaux. Les célébrations religieuses faisant appel aux *ministriles* (instrumentistes) profanes, et les organistes ayant accès à une littérature hybride reliée à tous les grands courants européens, la liturgie ne risque pas la sclérose et différentes sources de création se rejoignent, canalisées par une inspiration qui va en s'épurant. Cet essor de l'art sacré s'accompagne des facilités de diffusion dues au développement de l'imprimerie. L'impression du premier livre liturgique coïncidait avec l'avènement des temps modernes : 1492 ; elle est suivie d'innombrables éditions de missels, processionnaires et ouvrages didactiques (en cet âge d'or de la polyphonie, on écrit toujours des traités de plain-chant).

Les Ecoles et les maîtres. L'Ecole castillane. — Elle est au cœur d'un mysticisme espagnol qui reflète si bien cette terre brûlée dont l'aridité, selon Barrès, est faite de « sensibilité contractée ». Un mysticisme qu'on ne peut abstraire de son contexte : sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix en sont les ferments dans l'ordre de la Grâce, mais tout ce mouvement dont ils cristallisent les aspirations s'exalte dans l'œuvre de Cabezón et de Victoria, comme il s'exalte dans les toiles du Greco et, un peu plus tard, dans celles de Zurbarán.

Antonio de Cabezón (Burgos, 1510 - Madrid, 1566). Aveugle depuis sa plus tendre enfance, ce grand organiste (et claveciniste) appartient dès l'âge de 18 ans à la Chapelle royale. Musicien de la Chambre de Charles Quint, il entre ensuite au service de Philippe II qu'il accompagne en Flandres, en Angleterre et en Italie. Une profonde spiritualité anime les œuvres instrumentales (cf. p. 86) de ce polyphoniste raffiné — d'influence franco-flamande — qui se révèle un maître de l'écriture contrapuntique. La flamme intérieure, la secrète nostalgie de ses *versets* pour le *Kyrie* (et de ses œuvres profanes) sont bien l'expression d'un lyrisme particulier aux mystiques espagnols de ce temps qu'unit une même ferveur inquiète, qui consume plus qu'elle n'apaise.

Cette foi qui ne laisse jamais l'âme en repos embrase l'œuvre entier de l'un des plus grands musiciens de la Renaissance (avec Palestrina et Roland de Lassus), **Tomás Luis de Victoria** — dont le nom est parfois italianisé en Vittoria. Nous savons qu'il est natif d'Avila, mais la date de sa naissance a fait l'objet de nombreuses controverses (vers 1548 ou 1550 ?). En 1565 il est à Rome, menant de front études ecclésiastiques (au *Collegium Germanicum*) et apprentissage musical — on ignore quels furent ses maîtres. Il connaît certainement Palestrina, à qui il succède au Séminaire romain, après avoir dirigé la Chapelle du *Collegium* (il semble même qu'il y ait eu influence réciproque — très sporadique il est vrai — entre le musicien latin et le mystique castillan). En 1572 paraît son premier livre de motets ; ordonné trois ans plus tard, Victoria devient chapelain de l'église des Prêtres de l'Oratoire auprès de saint Philippe de Néri. Ce n'est qu'en 1596 qu'il revient se fixer à Madrid. Organiste aux *Descalzas Reales* où s'est retirée sa protectrice l'impératrice Doña María, sœur de Philippe II, il vit alors dans une relative obscurité — retraite qui correspond à son désir — avant de s'éteindre en 1611.

Bien que Victoria ait séjourné une trentaine d'années à Rome, il reste en communion spirituelle avec les grands mystiques de son pays (il est permis de supposer qu'il a connu sainte Thérèse, sa compatriote d'Avila). Il n'est pas un déraciné, car il garde en lui sa terre castillane, et le cosmopolitisme de la Ville Eternelle ne réussit jamais à entamer une hispanité toujours sous-jacente dans son style musical, au confluent des traditions celtibères et mozarabes ; un peu de sang arabe coule d'ailleurs dans ses veines, et il avoue son goût pour les guitares « à la moresque ». Si ses premiers motets reflètent certains traits de l'écriture palestrinienne, rien ne vient adoucir la rude intensité de sa langue maternelle, aux antipodes de l'élégante souplesse italienne, et il ne sacrifie jamais à la séduction de la virtuosité gratuite ou de tout artifice impropre à célébrer la gloire de Dieu. Son œuvre a pour unique référence un idéal chrétien, nous n'y trouvons pas une seule

composition profane. Sa conception ne s'écarte pas des formes consacrées (messes, motets, hymnes et psaumes dont les thèmes sont le plus souvent tirés de la liturgie) et se caractérise par une absolue soumission à la tradition grégorienne ; une soumission qui ne se heurte pas aux exigences de l'inspiration : Victoria, qui reconnaît dans l'une de ses dédicaces être voué à la musique religieuse par « instinct naturel », ne manifeste aucune dualité à cet égard. La hardiesse d'une technique qui lui permet de dépasser toute contingence (cf. l'Offertoire de sa *Missa pro Defunctis*, où il se joue des dangers d'une polyphonie confinée dans les registres graves) et la qualité de son inspiration ne se trouvent pas à l'étroit dans les cadres imposés ; sa musique, comme sa foi, est une, et confond en un même chant (1) « la vraie cantilène ecclésiastique, romaine ou espagnole » et « la propre mélodie de son âme heureuse ou blessée » ; une cantilène dont son tempérament ardent transfigure les éléments les plus neutres. Ce visionnaire trouve d'instinct le langage le plus transparent pour traduire l'image qui le hante, extatique ou douloureuse, le réalisme espagnol s'incarnant chez lui dans une parfaite adéquation entre le texte et la phrase musicale.

Une évolution vers une obéissance de plus en plus totale au schéma liturgique (et parallèle cependant à une richesse inventive puissamment maîtrisée) achemine la liberté des premiers motets, la majesté des messes de la maturité — souvent des parodies de motets antérieurs, comme la célèbre messe *O Quam Gloriosum* — vers les chefs-d'œuvre que représentent l'*Office de la Semaine sainte* (1585) et cet *Office des Défunts* (1605) qui, tel le *Requiem* de

(1) Henri Collet, *Victoria*.

Mozart, est l'intime fusion de l'art le plus achevé et d'une vie qui se sent parvenue à son terme.

La musique de Victoria n'a été ni dépréciée ni complètement ignorée des Espagnols contemporains, mais elle se superpose si étroitement à la voix de l'Eglise qu'elle est restée dans l'ombre des cathédrales où elle a résonné ; le Castillan était loin d'être reconnu comme le musicien le plus génial de son temps : on ne trouve aucune transcription de son œuvre dans les recueils de l'époque, excepté quelques rares adaptations pour luth. Il faudra attendre le XIX^e, avec les publications d'Eslava et de Pedrell, et le XX^e, avec la mise à jour des rééditions et variantes effectuée par le P. Samuel Rubio, pour arracher ces pages sublimes au sommeil des archives.

D'autres musiciens castillans, aujourd'hui éclipsés par Victoria, ont eu à l'époque une célébrité souvent justifiée. La plupart résidèrent également à Rome comme Francisco Peñalosa († 1528), Bartolomé de Escobedo († 1564), qui écrivit une messe à 6 voix pour le couronnement de Philippe II, et Francisco Soto de Langa († 1619), auteur de *Laudi spirituali*.

L'Ecole andalouse est elle aussi représentative d'une conception purement ibérique de l'art sacré. Outre le Cordouan Fernando de las Infantas († après 1601), musicien philosophe dont l'influence est surtout celle d'un polémiste, le Sévillan Fernando Contreras et Luis de Vargas, également peintre, elle doit surtout son renom à Cristobal de Morales et à Francisco Guerrero.

Morales naît (1500) à Séville. Il occupe plusieurs postes de maître de chapelle et séjourne à l'étranger (Paris, Rome) avant de retourner dans sa ville natale où il meurt en 1553. Son œuvre (nombreuses messes et pièces liturgiques transcrites par Higinio Anglés), empreinte d'une gravité très espagnole, recherche parfois une séduction mélodique à laquelle l'influence romano-flamande n'est pas étrangère (messe *Quaeramus cum pastoribus* tirée d'un motet de Jean Mouton), mais le tragique pénitent andalou s'y exprime aussi (messe *Mille regrets*) avec une âpreté passionnée. Francisco **Guerrero** (1528-1599), son disciple probable, ne quitte guère l'Andalousie, sauf pour

effectuer un pèlerinage en Terre sainte dont la relation connaîtra un grand succès. Polyphoniste réputé, son audience à l'étranger lui permet d'être édité aussi bien en Italie qu'en France. Son œuvre (messes, motets, psaumes), exclusivement religieuse, traduit une ferveur elle aussi très andalouse, bien que moins tourmentée. S'il lui arrive de revêtir la naïve fraîcheur de la piété populaire *(Canciones y Villanescas espirituales)*, son écriture trahit quelquefois l'influence française (cf. Goudimel). A l'Ecole andalouse peut également se rattacher Juan Vásquez, auteur de pièces liturgiques *(Agenda mortuorum)*.

Melchor Robledo († 1587), Pedro Ruimonte et Nicasio Zorita en Aragon, en Catalogne, les deux dynasties des Flecha (Mateo el Viejo et Mateo, son neveu) et des Vila (Pedro Alberch Vila et Luis Ferrán y Vila), sont en leur temps considérés comme d'éminents musiciens d'Eglise. Quant à l'Ecole valencienne — Pedrell la qualifiera d'« Ecole de la musique mystique exultante » —, elle voit s'épanouir le talent de François de Borgia et surtout, de Juan Ginés Pérez (1548-1612), mais connaîtra son plus génial représentant avec Juan Bautista Comes, qui s'illustre davantage au XVII^e^.

III. — Le dix-septième siècle

L'apogée du XVI^e^ était le fruit d'une rencontre entre un style parvenu à maturité et des musiciens qui avaient su imprimer à un langage devenu traditionnel une conception puissamment personnelle. Le XVII^e^ n'enfante plus de Victoria ni de Morales, mais de savants et talentueux polyphonistes recueillent leur héritage spirituel et technique. Supporteraient-ils la comparaison avec Schütz, avec Charpentier ? Il serait imprudent de l'affirmer, bien que les manuscrits des archives n'aient pas livré tous leurs secrets.

Deux courants s'affrontent désormais : d'abord, ce qu'on pourrait appeler le « conservatoire » du XVI^e^, avec la persistance d'un style contrapuntique rigoureux, dont l'expression se doit d'être l'émanation du texte ; mais un héritage artistique ne peut se maintenir sans s'altérer : ou il se sclérose, ou il

évolue. Ici, l'évolution se fait dans le sens d'une complexité croissante, dont rendent compte les écrits doctrinaux. Le deuxième courant, qui s'épanouit après 1650, concerne l'avènement de la mélodie accompagnée. Avec ce retour de la monodie — liée au principe de la basse continue italienne —, une certaine liberté formelle reprend ses droits. Musique religieuse et musique profane sont de plus en plus solidaires, la plupart des maîtres de chapelle étant recrutés parmi des musiciens qui se consacrent parallèlement au théâtre, ou assument une charge ecclésiastique par nécessité plus que par vocation véritable. Enfin, au déclin de la polyphonie vocale correspond une participation instrumentale très active. L'orgue reste le principal soutien du culte, mais le nouveau style concertant fait appel aux bois et aux cuivres, ainsi qu'aux harpes, *vihuelas* et théorbes : toute chapelle digne de ce nom s'attache un groupe de *ministriles*. L'introduction des violons rencontre des réticences, mais la seconde moitié du siècle voit leur admission victorieuse, bien que vilipendée par les tenants du classicisme : comme en France, mais combien brûlantes en cette terre où les extrêmes se côtoient, les polémiques ayant pour cadre la musique sacrée, sa finalité, ses expressions, commencent à prendre corps. Elles se déchaîneront au siècle suivant.

Les compositeurs. — La plupart des maîtres de chapelle et organistes étant compositeurs, il est difficile de situer l'apport personnel de ces musiciens. Certains ont connu la consécration, mais les témoignages contemporains sont fragiles, ce qui renforce la valeur de l'ouvrage (vieilli, incomplet, mais très utile) d'Hilarión Eslava, ces dix volumes publiés vers 1852 sous le titre *Lira Sacro Hispana*, qui ont tiré de l'oubli de nombreux manuscrits. Parmi les personnalités les plus saillantes se détachent deux maîtres de la Chapelle royale : au début du siècle, Mateo Romero († 1647), et à la fin, Sebastián Durón,

tous deux également musiciens de théâtre. Le premier, surnommé *El Maestro Capitán* (souvenirs de campagnes militaires ?), est probablement d'origine flamande (son vrai nom est Mathias Rosmarín). Disciple de Philippe Rogier, l'un des maîtres de la *Capilla Real*, ce chanteur, auteur, entre autres compositions liturgiques, d'un très beau *Libera me* écrit en style antiphonique, bénéficie de nombreuses faveurs et distinctions. Son œuvre, qui fera longtemps autorité, aura dans certaines polémiques valeur de référence.

Quant à Sebastián Durón, organiste de la *Capilla Real* depuis 1691 († 1716), il subsiste de son œuvre liturgique une *Messe de Requiem*, des *Litanies*, et des *Lecciones de Difuntos*.

Sebastián López de Velasco († ca 1650) a écrit des messes et des motets qui concilient majesté du style et qualité de l'expression. Deux musiciens à la carrière itinérante se sont succédé au monastère — nouvellement construit — de l'*Encarnación* : Gabriel Díaz de Bessón et l'Aragonais Diego Pontac, auteur de nombreuses œuvres destinées au culte ; s'en détache une curieuse *Missa Cardinalis Espinola* à 6 voix, dont l'une scande sur un thème obstiné le nom du cardinal dédicataire... Autres individualités de valeur, le Portugais Manuel Correa dont les *Villancicos* ont fait le renom, Felipe Pardiñas, chantre de sa Galice natale, Bernardo Peralta, son disciple Sebastián Aguilera de Heredia dont le livre de *Magnificat* sur des thèmes de plain-chant hispanique a connu une vaste diffusion, et trois maîtres de chapelle qui ont publié des recueils de musique sacrée : Sebastián de Vivanco, Juan Esquivel de Barahona et Juan Ruiz de Robledo.

L'Ecole catalane. — Deux compositeurs sont à distinguer : Juan Pablo Pujol († 1626), dont les messes traduisent encore l'esprit de la Renaissance et, à Montserrat, Juan Cererols † (1676), homme de grande culture, qui pratique plusieurs instruments. Le P. David Pujol a mis à jour trois volumes de ses *Villancicos*, psaumes, antiennes et messes. Autre animateur de Montserrat, Juan Marqués († 1658) dirige la célèbre *Escolanía*, qui groupe de jeunes chanteurs et instrumentistes.

L'Ecole valencienne. — Déjà florissante au XVI^e^, elle s'épanouit autour de Juan Bautista Comes (1568-1643), qui respecte l'héritage de son maître Juan Ginés Pérez tout en annonçant une évolution vers un style plus tourmenté. Le P. J. Guzmán a sélectionné deux volumes de ses compositions, exclusivement religieuses, dont l'écriture contrapuntique semble parfois rechercher la difficulté pour elle-même (le nombre des voix s'élève jusqu'à 17...). Autour de Comes s'affrontent les tenants

de la tradition, Vicente García et Francisco Navarro, et ses propres disciples, dont Aniceto Baylón, trop souvent tourné vers l'artifice et la complication gratuite. Urbán de Vargas introduira en Castille les procédés de l'Ecole valencienne.

Cette complexité voisine du mauvais goût, les écrits doctrinaux en sont à la fois la cause et le reflet, telle cette indigeste mais révélatrice compilation de l'Italien Pedro Cerone qui, sous le titre *El Melopeo y Maestro* (1613), réunit des jugements non dénués d'intérêt, des énigmes musicales à la limite du charlatanisme, des considérations techniques dont scientisme et pédantisme alourdissent l'expression... Cet ouvrage aura une influence considérable. En 1693, l'organiste aveugle Pablo Nassarre l'exploitera encore, sous le titre *Fragmentos músicos*. L'engouement pour un style où il importe avant tout de savoir écrire « des contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième, en plaçant le plain-chant au-dessus, en bas, au milieu, par-devant et par-derrière » (1), sera combattu par le volume d'Andrés Lorente *El Porque de la música* (1672) où domine le bon sens et s'affirme la primauté de l'oreille, mais l'influence de Cerone prévaudra longtemps.

IV. — Le dix-huitième siècle

La première moitié du XVIII^e^ ne marque pas de coupure avec ce qui précède ; on assiste seulement à la maturation des tendances annoncées à la fin du XVII^e^, l'italianisme étant le dénominateur commun des innovations en matière musicale. Le contrepoint polyphonique, l'austérité — déjà relative — de l'accompagnement, les exigences du mysticisme,

(1) Cité dans l'*Encyclopédie* LAVIGNAC, *La musique espagnole*.

sont supplantés par la monodie, l'écriture verticale, une orchestration et une technique instrumentale de plus en plus axées sur l'effet et la virtuosité, un esprit qu'aimantent les créations profanes et surtout le style théâtral. Une uniformité nationale tend à recouvrir l'ancienne homogénéité des Ecoles : séjours en Italie ou déplacements à l'intérieur de la Péninsule favorisent la diffusion du nouveau style. Enfin, une œuvre didactique considérable explore tous les aspects techniques, scientifiques et spirituels de la musique, tant religieuse que profane. Il faut d'ailleurs souligner que le milieu ecclésiastique est l'un des plus ardents foyers de ce rayonnement intellectuel, comme il reste le levain de l'essor instrumental : tous les hommes d'Eglise sont attirés par l'orgue, et ce n'est pas un hasard si l'abondante littérature pour clavier du XVIII^e naît presque exclusivement d'auteurs dont le nom est précédé de *Padre* ou de *Fray*.

1. **L'évolution des formes.** — Le *Villancico* (cf. p. 53) représente à cette époque l'équivalent de la Cantate en Allemagne, en France et en Italie ; un *villancico* sans grand rapport avec les rustiques chants de Noël du XV^e. Il conserve sa double filiation religieuse et profane mais, dès le XVII^e (cf. Comes) son instrumentation et sa durée se sont étoffées. Véritable « Suite » dont la diversité des pièces ne nuit pas à l'unité de l'ensemble, il devient la forme la plus usitée au cours des fêtes solennelles, principal recours des compositeurs de musique sacrée. Les textes sont généralement imprimés et les partitions manuscrites, mais de nombreuses ont été conservées, signées des Levantins Pedro Rabassa, José Prades, Pascal Fuentes, Francisco Morera, et du Catalan José Pons.

Dans un domaine plus élaboré qui, comme en Europe, tend à se démarquer de la cantate, l'Oratorio, diversement intitulé drame sacré ou drame allégorique musical, est à mi-chemin entre un *villancico* de plus en plus italianisé et un *Auto sacramental* encore très vivant dans la première moitié du siècle, et qui disparaît brutalement dans les années 60 : Charles III interdit toute représentation de ce type, ainsi que les proces-

sions nocturnes, danses auprès des sanctuaires ou autres manifestations capables de troubler la bienséance requise au cours des fêtes liturgiques... Les préoccupations des premiers conciles continuent de hanter les tenants de l'orthodoxie, mais en Espagne aucun décret ne peut endiguer la luxuriance des expressions populaires parmi lesquelles on peut encore mentionner les *gozos* (en catalan *goigs* : cf. *Llibre Vermell*) et l'andalouse *Saeta* — elle connaît plusieurs versions madrilènes —, qui participent depuis longtemps à l'extériorisation de la joie et de la douleur (*saeta* = flèche) mystiques.

2. **Les compositeurs.** — Les institutions religieuses tributaires de la Cour sont un peu délaissées : les souverains du XVIII[e] sont trop férus d'opéra pour se passionner de musique sacrée. Contrastant avec les somptueux cachets des musiciens de théâtre, les maigres émoluments des maîtres de chapelle ne sont guère une invite à la création et un certain relâchement se fait sentir. L'incendie (1734) de l'Alcazar de Madrid qui abritait les archives de la *Capilla Real* accélère cependant l'élaboration d'un nouveau répertoire dont Francisco Corselli et l'organiste José de Nebra († 1768), tous deux également musiciens de théâtre, sont les principaux responsables.

De talentueux organistes comme Félix Máximo López et Antonio Líteres Montalvo sont également créateurs en ce domaine (les Líteres forment une brillante dynastie de violoncellistes), ainsi que José de Torres y Martínez Bravo († 1738), éditeur, compositeur et théoricien. Juan Pérez Roldán († 1722) et Antonio Rodríguez de Hita († 1787) animent les *Descalzas Reales* et l'*Encarnación*. Parmi les compositeurs régionaux, on peut mentionner le Navarrais Pedro Arañaz y Vides († 1782), les Aragonais Miguel de Ambiela et Francisco Javier García, et à Montserrat, le *Padre* José Marti.

Mais deux grands compositeurs catalans sont à distinguer : **Francisco Valls** (1665-1747), maître de chapelle à Barcelone, qui se consacre uniquement à la musique religieuse et aux écrits doctrinaux. Par son style, il appartient à la génération nouvelle, mais il n'oublie pas les leçons du passé, et les maîtres du XVI[e] inspirent encore ses fresques liturgiques aux nobles proportions, ce qui n'exclut pas certaines recherches considérées à l'époque comme des auda-

ces : il préconise, quand le texte le permet, de faire une pause entre les différentes périodes musicales afin d'en prolonger les vibrations harmoniques, et ne craint pas d'employer des dissonances si elles peuvent intensifier la qualité émotionnelle, témoin cette neuvième sans préparation qu'il introduit dans sa *Missa Scala Aretina*, origine d'une violente polémique mobilisant une cinquantaine de musiciens. Sollicité comme arbitre (1717), Alessandro Scarlatti donnera — très prudemment — son avis sur ce *caso particularo in arte*. Les jugements didactiques de F. Valls, développés dans son *Mapa armónico universal*, font preuve d'un juste équilibre entre les nostalgiques d'un passé révolu et les fanatiques du goût italien. En ce qui concerne la musique sacrée, cette œuvre forte et nuancée admet, à l'inverse du théâtre où les Italiens l'emportent, la supériorité des Espagnols pour construire sans enfreindre les règles un ensemble polyphonique à 8 ou 10 voix. (Ignorait-il à ce point Bach et les Allemands contemporains ?) Pour lui, le style liturgique est inséparable du majestueux édifice polyphonique ; toutes les formes libres instrumentales émanent de compositeurs ignorants des règles et plus soucieux de flatter l'oreille avec une improvisation à deux voix qu'à émouvoir la piété... C'est le même souci de préserver la fonction première de la musique sacrée qui anime Benito Feijoo (1) lorsqu'il dénonce, en son chapitre intitulé « Música en los Templos » l'intrusion d'une virtuosité instrumentale, d'un chromatisme qui « fait sortir l'harmonie de ses gonds », et d'un style chorégraphique plus propres à évoquer le menuet qu'on a dansé la veille qu'à fortifier la dévotion. Il rend

(1) *Fray* B. Feijoo (1676-1764), érudit bénédictin, auteur du *Teatro crítico universal*.

Sebastián Durón responsable du préjudice causé au style national et ne tarit pas d'éloges sur le *suavísimo* Antonio Líteres Carrión, père de l'organiste.

L'autre célébrité catalane, le **Padre Antonio Soler**, moine hiéronymite, est sans conteste le plus grand musicien espagnol du XVIII^e^, capable d'atteindre à l'universalité en reflétant les tendances profondes de l'âme ibérique. Né en 1729 à Olot *(Gerona)*, il étudie à l'*Escolanía* de Montserrat et fait très vite admirer ses dons exceptionnels d'interprète (orgue, clavecin) et de compositeur. Nommé, très jeune encore, maître de chapelle à Lérida, puis organiste à l'Escurial, il publie en 1762 un traité intitulé *Llave de la modulación* qui suscite parmi ses contemporains autant d'éloges que de réprobation. A sa mort (1783) l'infatigable moine laisse une vaste production dont tous les aspects n'ont pas encore été explorés : en plus de partitions destinées à la scène (en partie inédites) et d'une œuvre instrumentale prépondérante, il est l'auteur de nombreuses messes, de motets et autres pièces liturgiques. Dans sa *Clef de la modulation*, il dénonce en matière musicale les subtilités plus séduisantes sur le papier qu'à l'audition. Pour lui, la mélodie engendre l'harmonie, et celle-ci détermine la modulation.

Il serait impossible d'énumérer les autres ouvrages didactiques pouvant se relier à la musique religieuse, ils sont légion en ce siècle des Lumières, et les études analysant les techniques du plain-chant et de la musique d'orgue sont particulièrement nombreuses.

V. — Dix-neuvième et vingtième siècles. Décadence et renouveau

L'abandon de la basse chiffrée, l'importance accrue de l'orchestration, l'irrésistible contagion scénique favorisant le goût, très romantique, des grandes fresques symphoniques,

tels sont les traits dominants de la musique espagnole (et européenne...) au XIXe. L'évolution n'est pas uniforme : le premier tiers du siècle permet à la tradition de se maintenir, tout en laissant une liberté formelle de plus en plus audacieuse pénétrer les cadres liturgiques. La superposition des deux tendances se traduit surtout par un amoindrissement de la création. Des musiciens de talent continuent cependant d'animer les sanctuaires ; leur rôle, souvent obscur, n'est pas sans mérite. S'en détachent deux maîtres de la *Capilla Real* : le Catalan Francisco Andreví († 1853) et l'Aragonais Mariano Rodríguez de Ledesma († 1847) dont les œuvres reflètent le style de Berlioz et de Weber. Le dernier représentant de l'Ecole valencienne est Francisco Javier Cabo. A Montserrat, c'est le P. Jacinto Boada qui a la charge de réparer les désordres inhérents à cette période troublée. La perte des biens de mainmorte entraînant la disparition de nombreux centres musicaux, la situation, déjà peu enviable, des musiciens d'Eglise ne peut guère favoriser un renouveau. De plus, le Concordat de 1851 ne se contente pas de réduire le nombre des maîtres de chapelle, mais exige qu'ils appartiennent au clergé. Si les religieux ayant la compétence nécessaire sont assez nombreux, ce n'est pas une règle absolue et les difficultés de recrutement doivent souvent composer avec la médiocrité. Toute cette période est ponctuée de protestations plus ou moins vaines contre cet état de choses, de constatations désabusées de certains censeurs (même étrangers, comme le Belge Gevaert) devant la désaffection de l'esprit qui animait les maîtres du passé, et devant une esthétique incertaine qui permet des innovations douteuses. Cette réaction s'intensifie à la fin du siècle. Une renaissance se profile, qui va porter ses fruits aux alentours de 1920 : pour la musique sacrée comme pour la musique profane, les mêmes causes produisent les mêmes effets, et ce mouvement de retour aux sources nationales qui est au cœur du romantisme européen ne se limite pas en Espagne à l'exploration du folklore. Une génération de musicologues valorise les chefs-d'œuvre oubliés, et publie mainte collection qui dormait dans les archives des cathédrales. Les Catalans Hilarión Eslava (1807-1878), Felipe Pedrell (1841-1922) et le Castillan Federico Olmeda (1865-1909) sont les plus ardents initiateurs du renouveau. Le premier, un prêtre originaire de famille modeste, organiste, compositeur (disciple d'Anton Reicha), assume divers postes de maître de chapelle avant de diriger la *Capilla Real*. De 1845 à sa mort, il enseigne la composition au Conservatoire. On lui doit une importante production liturgique (dont un *Miserere* de style italien et des

Bailetes — danses — destinés aux *Seises* de la cathédrale de Séville) généralement empreinte de rigueur et de sobriété, des traités d'écriture et la publication, déjà mentionnée, de la *Lira Sacro Hispana*. Il fait part de ses travaux dans la *Gaceta musical de Madrid* qu'il fonde en 1855. (La musicologie espagnole est encore très jeune ; l'enthousiasme pallie bien des inexactitudes ou des jugements arbitraires qui se décanteront avec le temps, mais le labeur d'Eslava se révélera efficace.)

Felipe Pedrell peut être considéré comme le créateur de la musicologie moderne en Espagne. Compositeur, folkloriste, professeur d'histoire de la musique et d'esthétique au Conservatoire, il communique à la musique de son pays une impulsion féconde, née de la libre confrontation des styles révolus et d'un présent où s'inscrivent les lignes de force d'une évolution pressentie. La musique espagnole a pour lui deux piliers, la tradition des maîtres polyphonistes et le chant populaire. Bien que ses propres compositions liturgiques ne parviennent pas à illustrer d'une manière convaincante ses théories en ce domaine, le rôle de Pedrell n'en est pas moins déterminant pour la musique sacrée ; d'abord parce qu'il édite Morales, Guerrero, Cabezón, et surtout Victoria, qu'il éclaire d'une lumière nouvelle. Ses écrits sur les organistes espagnols, son — inachevée — *Hispaniae schola musica sacra* analysent les courants stylistiques du XV^e^ au XVIII^e^ siècle, en évoquant l'activité de ces couvents et collégiales où tradition et création s'enrichissaient mutuellement. Ses travaux établissent un lien de coordination entre les entreprises du même ordre, car le désir de rénovation de l'art sacré ne se limite pas à l'Espagne : les Sociétés céciliennes en Allemagne, les Bénédictins de Solesmes en France prônent la restauration de la pureté grégorienne. Des musiciens de province adhèrent à ces idées et participent à leur diffusion : Antonio Noguera à Majorque, Vicente

Ripollés à Séville, Luis Villalba à l'Escurial, et surtout Federico Olmeda. Cet ecclésiastique est organiste à Burgos avant d'animer les *Descalzas Reales* ; compositeur, folkloriste et musicologue, il écrit beaucoup moins que Pedrell, mais la qualité de son apport — examen du *Codex Calixtinus* —, l'acuité de son sens critique — *Discours sur l'orchestre religieux* — laissent entrevoir une personnalité généreusement douée.

Les tendances qui s'expriment dans les revues et manifestes se concrétisent à la fin du siècle par le travail accompli à la *Capilla Isidoriana* de Madrid et à la *Capilla de San Felipe Neri* de Barcelone, dirigée par Luis Millet. Les enseignements issus des nombreux congrès et associations se transmettent également à l'Escurial, à l'*Escolanía* de Montserrat, au collège du *Corpus Christi* de Valence... Une interprétation plus éclairée des grands polyphonistes en résulte, ainsi qu'une plus grande rigueur appliquée à l'étude du plain-chant.

La transition XIX^e^-XX^e^ voit s'affirmer les personnalités du Navarrais Vicente Goicoechea (1854-1916), maître de chapelle à Valladolid, et du P. Luis Villalba (1873-1921), chef du chœur de Montserrat.

Au début du XX^e^, la rénovation de l'art sacré devient une réalité. L'encyclique de Pie X (*Motu proprio*, 1903) joue un rôle décisif. Comme au Moyen Age, les congrès de musique religieuse se multiplient. En Espagne, le premier a lieu en 1907, sous l'égide du P. Nemesio Otaño (disciple de Goicoechea), folkloriste, compositeur d'œuvres chorales et fondateur de la revue *Música Sacro Hispana*. Parmi les organisateurs et compositeurs artisans de cette renaissance, on peut mentionner le P. Luis Irruarrizaga et son frère Juan, Eduardo Torres († 1937), directeur de l'*Orquesta Bética*, le chef d'orchestre José Ignacio Prieto, le Basque Norberto Almandoz, le disciple de d'Indy Victor Zubizarreta, les maîtres de chapelle Valentin de Zubiaurre et Arturo Saco del Valle, les musicologues P. Manuel Mola et P. Samuel Rubio — successeur du P. Villalba

à l'Escurial —, les organistes catalans Domingo Mas y Serracant et Luis Romeu, et, à San Sebastián, le P. José Antonio de Donostia (1886-1956), folkloriste, auteur, entre autres compositions religieuses, d'un *Poema de la Pasión* et d'une *Missa pro defunctis*.

Il semble que les dimensions spirituelles de l'art connaissent actuellement leur plus complet épanouissement en Catalogne. Cette terre où la sardane la plus populaire (d'Enrique Morera) s'intitule *La Santa Espina*, s'est souvent montrée, au cours de son histoire, le flambeau d'un mysticisme très différent du tragique ascétisme castillan et des méridionales effusions levantines ou andalouses. Elle possède ses valeurs propres, qu'elle revendique avec fierté ; sa situation frontalière a fait d'elle un creuset où se sont fondus les apports les plus divers. En ce qui concerne la musique, il faut souligner le rôle de l'*Orfeó Catalá*, dont nous évoquerons ultérieurement la formation. Son fervent animateur, le compositeur Luis Millet (1867-1941), fondateur de la *Revista musical Catalana*, a su galvaniser autour de lui les énergies nécessaires pour faire de cette société d'amateurs un centre, rayonnant, tant en Espagne qu'à l'étranger, une esthétique à la fois ouverte aux courants européens et axée sur les particularismes catalans.

Montserrat — et son *Escolanía* — a gardé son prestige médiéval. Animé par des musicologues tels que le P. David Pujol et le P. Gregorio Suñol († 1946), il est devenu le « Conservatoire » du style polyphonique et du plain-chant.

Des compositeurs catalans de formation très différente ont écrit, au début du siècle, des œuvres d'inspiration mystique. Les plus notables sont Antonio Nicolau (1858-1933), qui a composé *Le Vendredi saint* et *La mort de l'escolá*, et son élève Juan Lamote

de Grignon (1872-1949), auteur de l'oratorio *La Nit de Nadal*. Federico Mompou (1) est l'actuel représentant de cette lignée, avec son oratorio *Los Improperios* (créé en 1964, pendant la Semaine de Musique Religieuse de Cuenca), dont certains accents évoquent le *Stabat Mater* de Poulenc.

Mais comme au Moyen Age, les expressions du mysticisme ne se limitent pas à une appartenance liturgique. Au XX^e siècle, un thème est apparu dans la musique espagnole, celui de la Procession, où tout un ensemble de connotations religieuses s'unit à une extériorisation de la foi dans ce qu'elle a de plus autochtone. Les meilleures illustrations en restent sans doute la *Fête-Dieu à Séville* d'Albéniz (1^er cahier d'*Iberia*), et le second mouvement du *Concerto pour clavecin* de Manuel de Falla, qu'Emile Vuillermoz qualifiait de « mélange savoureux de liturgie et de plein air ». Autre évocation, d'une verve méridionale très loin de l'âpreté castillane du *Concerto*, *La Procesión del Rocío* de Turina, fresque impressionniste où se superposent hymnes religieux et airs militaires, thèmes andalous et cloches sévillanes. Ce pittoresque tout extérieur peut sembler sans rapport avec l'inspiration mystique, mais il n'en reflète pas moins l'un des caractères persistants de la musique ibérique, cette union du divin et du païen, où l'accent déchirant d'une *Saeta* rencontre l'écho de la fête ancestrale.

(1) Cf. p. 121.

Chapitre III

MUSIQUE VOCALE ET SCÉNIQUE

I. — Les expressions du lyrisme médiéval

La liturgie représente, pour la lyrique médiévale, un puissant facteur d'unification et d'évolution. La notion même de chrétienté ne sépare guère le sacré du profane : en plus du cadre immuable de l'année liturgique, rythme des mois et des saisons, aucun événement ne peut survenir qui n'ait de résonance religieuse ; tous les aspects de la vie séculière n'en sont pas moins représentés, et nombre de cérémonies païennes s'insèrent dans la vie chrétienne, branches artificielles ou greffes réussies, le plus souvent à mi-chemin entre les deux. La pénétration arabe joue également un rôle décisif : l'Espagne bénéficie, non seulement d'une culture islamique alors à son apogée, mais d'un approfondissement des valeurs grecques et latines, mieux préservées dans les milieux lettrés musulmans que dans les royaumes chrétiens héritiers du monde wisigoth (il ne faut pas oublier que cette période de tolérance et d'influences réciproques entre les cultures juive, musulmane et chrétienne — on l'appelle la *convivencia* — a fait de la civilisation andalouse un miracle de conjonction scientifique, intellectuelle et

artistique). Autre élément d'importance, l'apport de tous ces musiciens communément réunis sous le terme « jongleurs », qui se révèlent d'actifs ferments de renouveau tout en demeurant des réceptacles de tradition. Dès le XI^e siècle *juglares* et *juglaresas* — car, héritage oriental, la femme, chanteuse ou danseuse, parfois instrumentiste, est souvent le centre d'intérêt du spectacle — participent à toutes les manifestations de la vie sociale : noces princières, couronnements... Aux XIII^e et XIV^e siècles les troubadours provençaux, très appréciés dans les cours ibériques, viennent s'y fixer en grand nombre, revivifiant en Espagne un art qui déclinait en France. Les souverains chrétiens sont parfois troubadours eux-mêmes, témoin, dès le XII^e siècle, Alphonse II d'Aragon. D'autres seigneurs (catalans) pratiquent l'art de « trouver » (1) : Guilhem de Bergadan, Guiraut de Cabrera, Uc de Montplana... Le Gascon Marcabru séjourne à la cour d'Alphonse VII de Castille, et Ferdinand III de Castille-León, de par son mariage avec Béatrice de Souabe, s'intéresse aux *minnesinger* germaniques. Son fils Alfonso X *El Sabio* — « le savant », qu'on traduit à contresens par « le sage » — s'illustre comme le plus grand troubadour castillan et réunit à sa cour des musiciens brillants et cosmopolites, dont le célèbre Guiraut Riquier. C'est d'ailleurs à la demande de ce dernier qu'il fait établir une classification des poètes et musiciens évoqués par le mot *juglar*, qui pouvait prendre un sens péjoratif, de même nature que le terme « histrion » en France, suivant qu'on l'applique indifféremment aux bateleurs ou aux comédiens. On désignera finalement de ce nom tout instrumen-

(1) Troubadour < *trobador*, celui qui trouve ; croisement sémantique probable avec *tropator*, faiseur de tropes.

tiste ou interprète ; ceux qui jouent la pantomime seront appelés *remedadores*, les *segrieres* étant les troubadours voyageant d'une cour à l'autre et les *cazurros* ceux qui jouent ou récitent dans les rues.

Si jongleurs et troubadours sont les vecteurs d'influences diverses, il ne faut pas oublier, en ce qui concerne l'ouverture à un certain cosmopolitisme, le phénomène d'attraction qui s'attache à quelques sanctuaires célèbres, comme Saint-Jacques-de-Compostelle en Galice ou Montserrat en Catalogne. Le premier, dont la renommée remonte, au IXe siècle, à la découverte du tombeau présumé de l'apôtre, est un carrefour d'influences, surtout nordiques, puisque de nombreux pèlerins venus des Flandres s'y rendent en traversant la France.

Dominant un escarpement rocheux, le monastère de Montserrat, temple légendaire du Saint-Graal, *Montsalvat* des troubadours et *minnesinger*, réunit au XIVe siècle des fidèles venus de toute l'Espagne pour honorer la Vierge en de longues vigiles suivies de réjouissances populaires.

La formation de la lyrique espagnole est, enfin, étroitement liée au problème linguistique ; au XIIIe siècle, la Péninsule connaît trois idiomes : la future langue espagnole qui s'appellera longtemps le castillan, le galicien, qui deviendra le portugais, et le catalan, qui se confond alors avec le provençal pour former cette langue commune aux expressions du lyrisme aquitain, le *lemosi*. Entre ces trois idiomes ne règne aucune autarcie ; certains auteurs passent aussi facilement de l'un à l'autre que du latin à la langue vernaculaire, mais l'essentiel de la production s'écrit encore en galicien ou en *lemosi*. Quels sont les caractères généraux de cette floraison lyrique dont nous avons si rarement conservé l'illustration musicale ?

Un seul terme recouvre généralement les expressions variées des monodies profanes ou des cantilènes semi-liturgiques : celui de *Cantigas* (chansons). Elles sont dédiées aussi bien à la Vierge qu'à l'amour profane. Celles qui nous sont parvenues s'échelonnent à partir du XII^e siècle, cycles cohérents se rattachant à un auteur, ou recueils comprenant des manuscrits d'inspiration très diverse, signés ou anonymes. Au premier groupe appartiennent les *Cantigas de amigo*, du troubadour galicien Martin Codax (première moitié du XIII^e) ; six seulement sont transcrites. En plus d'un précieux témoignage sur le lyrisme de cette Ecole lusitano-galicienne, nous trouvons là le premier exemple de chansons d'amour interprétées par des femmes. Mais le plus prestigieux ensemble de monodies du XIII^e est le recueil des *Cantigas de Santa María*. Leur auteur, Alfonso X *El Sabio* (1221-1284) qui, très jeune, s'est illustré dans les campagnes militaires de la reconquête, est imprégné de culture islamique. Après son couronnement (1252) il approfondit ses recherches personnelles, s'entoure de poètes et de musiciens arabes, chrétiens ou juifs, réorganise l'université de Salamanque — il y introduit l'enseignement de la polyphonie —, rédige des ouvrages scientifiques, participe à l'élaboration d'une *Chronique générale d'Espagne* enfin, écrit, souvent en collaboration avec ses interprètes chanteurs ou instrumentistes, ses 428 *Cantigas*, car il souhaite « que la Vierge fasse de [lui] son troubadour ». Ces *Cantigas* ont le plus souvent un contenu narratif, poétiques évocations d'intercessions miraculeuses. Une quarantaine sont de simples *Cantigas de loas* (louanges). Dans l'ensemble, les sujets des cent premières recoupent ceux des cantilènes similaires de l'Occident chrétien, mais au fur et à mesure de l'agrandissement du

répertoire, les anecdotes deviennent de plus en plus locales et mettent souvent en cause le roi lui-même. Les formes musicales se plient généralement à la structure du *virelai* d'origine latine (cf. les *conductus* de Ripoll au siècle précédent) et du *rondeau* français. Les sources sont très diverses : chansons de troubadours, hymnes liturgiques, *cantares de gesta*, musique hispano-mauresque...

Les manuscrits (ils proviennent du Cabinet royal) ne sont pas tous dans le même état d'achèvement. Après l'essai de Julián Ribera, c'est à Higinio Anglés que revient le mérite d'avoir su restituer leur profil mélodique (1943).

D'autres monodies profanes mais à résonance religieuse ont pu être exhumées ; la plupart sont liées aux pèlerinages dont il a été fait mention. *Le Livre de saint Jacques*, dont les principaux manuscrits font partie du *Codex Calixtinus* (dont la compilation, attribuée, certainement à tort, au pape Calixte II, s'est faite de 1139 à 1173), est sans doute le fruit d'un travail collectif organisé par des clercs galiciens. Un certain Aimerius Picaudi en aurait composé plusieurs pièces. La dernière œuvre du recueil, l'hymne *Dum pater familias*, plus connue sous le nom de *Canto de Ultreja*, est un chant de pèlerin très répandu, dont on trouve encore un écho dans certaines collections du XVIII^e siècle. La dernière strophe a un aspect incantatoire d'une sombre intensité. D'autres cantilènes, plus proches du style des *Cantigas* d'Alphonse X, ont été retrouvées dans le *Llibre Vermell* de Montserrat qui, copié au XIV^e siècle, contient sûrement des chants et des danses du XIII^e. La Vierge y est célébrée avec ferveur et allégresse, comme en témoignent *Imperaytriz de la Ciutat joiosa* qui évoque le *Salve Regina*, et *Goigs de Nostra Dona*, dansé et chanté avec un refrain en latin. Une seule de ces compositions ne lui est pas dédiée : c'est une version de la célèbre *Danse des morts* qui, très tôt, a connu des illustrations scéniques.

L'expansion du lyrisme est en effet liée aux premières formes théâtrales. Nous savons qu'en Espagne, comme dans toute la chrétienté médiévale, le théâtre se démarque lentement d'une mise en scène

expressive de certains textes liturgiques, l'Office de Pâques constituant le noyau générateur de toutes nos traditions scéniques. Dans la Péninsule, c'est à l'Office de Noël que se rattache le plus ancien drame liturgique connu, le *Canto de la Sibila*. Attesté dès le Xe siècle à Ripoll, il proviendrait de l'Homiliaire wisigoth de la cathédrale de Cordoue. On l'interprétait d'abord en latin, puis en langue vulgaire, pendant la nuit de Noël. Ce chant mélismatique (de nette ascendance mozarabe), d'un dramatisme accentué par l'alternance du soliste et des fidèles, est très ancré dans les traditions moyenâgeuses. De nombreuses versions en ont été retrouvées, surtout en Catalogne — y compris l'Occitanie française ; on le rencontre même en Italie ; au XIVe siècle, sa monodie originelle (celle du chœur des fidèles) évoluera en polyphonie à 4 voix. Le *Chant de la Sibylle* est encore interprété de nos jours à Majorque.

Un autre exemple de drame liturgique, datant de la fin du XIIe (ou début XIIIe) et illustrant l'épisode des Rois Mages, a été découvert dans certains recueils de *tropes*. A la fin du XIIIe, on représentait le *Misterio de Elche*, qui a pour thème la Dormition et l'Assomption de la Vierge. Ecrit en *lemosi*, il sera progressivement remanié et enrichi au cours des siècles, notamment au XVIe, grâce à Antonio de Ribera, Juan Ginés Pérez et Luis Vich (maître de chapelle à Elche en 1582). Son style mélismatique n'est pas sans évoquer le *Chant de la Sibylle*, et la polyphonie qui s'est greffée sur la sinueuse ligne mélodique a engendré de curieuses modulations enharmoniques. On le joue encore en l'église Santa María d'Elche les 14 et 15 août, les rôles étant tenus par les fidèles.

Le théâtre profane se révèle plus tardivement.

Tous les documents relatifs à ses premières productions ayant malheureusement disparu, nous ignorons tout des *Cantares escénicos* (inspirés de Plaute et de Térence) écrits par Pedro González de Mendoza. Quant aux drames du poète Gómez Manrique, nous savons qu'ils comportaient des parties chantées, également perdues.

II. — Les années de transition et la Renaissance

Dans le domaine profane comme dans le domaine religieux, la sève la plus autochtone s'élabore sous le règne des rois catholiques. C'est pendant cette période de gestation illustrée par la fin de la reconquête et la découverte du Nouveau Monde que la lyrique espagnole forge ses traits décisifs. Avec le *Romance* qui, dès la fin du XV^e^, affirme sa primauté, une autre forme acquiert son autonomie : le *Villancico*, fruit d'une osmose entre d'anciens chants de Noël et des danses populaires. Un refrain, généralement varié, assure la liaison entre ses couplets. Souvent, le *villancico* sert de conclusion au *romance*, il s'appelle alors *deshecha*.

En Belén, nuestro lugar,
Muy gran claror relumbrea ;
Yo te juro que esta aldea
Todo el mundo ha de sonar.
Porque tal fruto nos dió
¡ Huy Ho !
Gran honra se le dara
¡ Huy ha !
Pues aquel que nos crió
Por salvarnos nació ya
¡ Huy ha, huy ho !
Que aquesta noche nació.

Une très grande clarté illumine
Bethléem, notre hameau ;
Moi je te jure que ce village
Se fera entendre du monde entier
Parce qu'il nous a donné un tel fruit
Huy ho !
Grand honneur lui sera rendu
Huy ha !
Car celui qui nous a créés
Vient de naître pour nous sauver
Huy ha, huy ho !
Il est né cette nuit.

Extrait d'un *Villancico* de Juan del ENCINA (tiré d'une *Eglogue*).

On rencontre aussi toute une floraison de formes hybrides, plus ou moins dérivées des précédentes *(cosantes)*, des pièces d'inspiration italienne *(madrigales, frottolas)* — plus répandues en Catalogne —, enfin, un répertoire indéterminé de *canciones, villanescas, tonos* (airs)...

La personnalité de **Juan del Encina** domine toute cette période. Par ses dates (1468-1529), il appartient davantage au XVe et, de fait, l'essentiel de son œuvre vocale et théâtrale est écrit avant 1498, mais l'impulsion créatrice qui accompagne sa jeunesse peut être considérée comme l'un des ferments de la Renaissance. Il naît à Salamanque ; fils d'un cordonnier, on le connaît alors sous le nom de Fermoselle. Il se rend célèbre à la Cour du duc d'Albe comme poète et auteur dramatique, et fait plusieurs séjours à la Cour pontificale (chanteur et protégé de Léon X). Ordonné prêtre à l'âge de 50 ans, on le retrouve pèlerin en Terre sainte. A sa mort, il est prieur de la cathédrale de León.

Le musicien est chez lui inséparable du poète. Il cultive tous les genres et trouve d'instinct l'illustration musicale des textes les plus disparates. La qualité de l'invention mélodique, la précision et la fluidité rythmiques, l'originalité de la conception font de son œuvre l'un des jalons de la plus noble tradition ibérique. De ses nombreuses compositions *(romances, villancicos)*, 68 nous sont parvenues grâce au *Cancionero de Palacio* que Barbieri a transcrit et publié en 1890 (transcription révisée par H. Anglés). 459 compositions, élaborées entre 1460 et 1510, y adoptent une écriture contrapuntique (2 ou 3 voix). On y trouve quelques pièces italiennes, de fait ou d'inspiration, une œuvre de Josquin des Prés — ici Josquin d'Ascanio... —, des chansons sur un texte latin, mais l'ensemble constitue un

répertoire national : danses de Cour, *villancicos*, *romances* ; de nombreuses pièces vocales — outre celles de Juan del Encina — et instrumentales sont l'œuvre de Luis Milán, Pedro de Escobar, Francisco de La Torre, Juan Ponce, Francisco de Peñalosa...

Le *Cancionero de la casa de Medinaceli* (transcrit et publié en 1950 par Miguel Querol) contient lui aussi des œuvres très révélatrices (plus d'une centaine), profanes et liturgiques, signées des plus grands noms de l'Ecole andalouse. On trouve également une liste impressionnante de *Cancioneros* imprimés ; le premier en date, transcrit par Anglés, est l'œuvre de Juan Vásquez (*Villancicos y canciones*, 1551) ; du même Juan Vásquez — toujours transcrit par Anglés —, nous est parvenue une *Recopilación de sonetos y villancicos* (1559). Un *Cancionero* transcrit par Jesús Bal a été découvert en Suède par R. Mitjana *(Cancionero de Upsala)*. De nombreux recueils de madrigaux, *canciones* et *villancicos*, imprimés au XVI^e^ à Barcelone, Venise (*Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero) ou Prague, attestent encore la vitalité de cette production.

Le théâtre. — Dans les œuvres dramatiques de Juan del Encina (Eglogues en un acte, *Autos*), un *villancico da cabo* — d'épilogue — clôt le spectacle. D'autres pièces de même style sont parfois intercalées entre les scènes. Dans la première moitié du XVI^e^, le Portugais Gil Vicente († ca 1539) et Lucas Fernández († ca 1542) contribuent à insuffler vie et individualité à ce théâtre qui déjà n'est plus une ébauche. Un peu plus tard, Lope de Rueda († 1565) creuse avec ses *Pasos* — courtes scènes de mœurs — une veine populaire qui va trouver sa

plus brillante stylisation avec les *Entremeses* de Cervantes.

Le théâtre universitaire est une tradition qui remonte au Moyen Age. Les représentations organisées par les étudiants de la célèbre Université de Salamanque en suscitent d'autres à Valence, Alcalá, dans les divers collèges de la Compagnie de Jésus. Chants et danses pimentent le spectacle : la musique est présente sous ses traits les plus locaux, l'allégresse estudiantine s'exprimant par de nombreux emprunts au folklore. De toutes ces musiques de scène, y compris celles des *Autos sacramentales* que nous évoquerons ultérieurement, nous n'avons malheureusement conservé aucun document, les seules références (nombreuses) étant littéraires ; elles nous apprennent que pendant longtemps les musiciens ont joué dans les coulisses avant de faire véritablement partie du spectacle.

III. — Le dix-septième siècle

L'expression de « désert musical » revient parfois sous la plume des musicologues lorsqu'il est question du XVII^e siècle espagnol. L'exubérante floraison d'un théâtre lyrique protéiforme prouve cependant à quel point le terrain reste fertile. Si aucune personnalité ne se détache, qui puisse être comparée à Monteverde ou à Lully, on assiste à la naissance de la *Zarzuela* qui s'affirmera plus tard comme l'apport essentiel de l'Espagne au monde lyrique, et à la maturation d'une tradition nationale déjà en possession de son expression formelle. Sous l'impulsion de la danse se forge un répertoire dont les créations connaissent, même à l'étranger, une notoriété grandissante : *Folias*, *Seguidillas*, *Chacona*, *Pasacalle*, *Zarabanda*, *Canarios*, *Morisca*... Le *Villancico* reste autochtone, ainsi que les populaires *Jácaras* et *Tiranas*, qui s'apparentent à un style *flamenco* en gestation depuis la fin du XV^e. L'art andalou subit en effet l'attraction des traditions musicales et chorégraphiques importées par ces Gitans qui, bien que chassés, persécutés, vivant en marge, arrivent néanmoins à se fixer ; ils deviennent la plupart du temps artisans, commerçants, forge-

rons, aubergistes (1), toutes activités favorisant intégration sociale ou échanges culturels. De cette lente et encore sporadique diffusion d'une musique dont les éléments orientaux sont loin d'être étrangers aux constituants de l'alliage ibérique, de l'osmose entre les différents apports régionaux, due au passage des musiciens itinérants, les formes engendrées aux siècles précédents sortent plus riches d'invention mélodique et rythmique.

Les documents. — Le plus intéressant ensemble de manuscrits, le *Cancionero de Sablonara*, contient des *romances*, *villancicos*, *folías*, *seguidillas*, datant de la fin du XVI^e^ et début XVII^e^. Les auteurs les plus représentés sont Mateo Romero *(el Maestro Capitán)*, Juan Blas de Castro (chanteur, instrumentiste — harpe, *vihuela* — et l'un des musiciens de théâtre les plus renommés à la Cour de Philippe III), Gabriel Díaz de Bessón, Alvaro de los Rios et le Portugais Manuel Machado. Recompilé — d'où son nom — par Claudio de La Sablonara, ce recueil appartient à la B.N. de Munich (la B.N. de Madrid en possède une copie). Jesus Aroca l'a transcrit et publié (1918) sous le titre *Cancionero musical y poético del siglo XVII*. Autre précieuse anthologie, les deux livres qui constituent les *Tonos humanos* (airs profanes), compositions à 4 voix réunies en 1655 et anonymes pour la plupart. Le *cancionero Romance y Letras a tres voces* (B.N. de Madrid), un recueil de *villancicos* à Munich, et un autre *Cancionero* (B.N. de Paris) montrent combien la musique populaire espagnole à cette époque reste, dans son ensemble, entièrement autochtone.

Le théâtre. — Cette sève d'un folklore en pleine expansion imprègne évidemment des manifestations théâtrales qui intègrent de plus en plus la musique au spectacle. A l'instar des autres pays d'Europe, la profession théâtrale s'organise et prend une grande importance — les romans picaresques en témoignent ; mais paradoxalement, c'est l'Espagne, patrie de l'Inquisition, qui accorde aux acteurs un privilège garantissant leur liberté et leurs droits. La Confrérie des Acteurs ne vit pas en marge ; elle reste inféodée à la vie religieuse et possède même sa propre église. Dès le début du siècle il existe deux compagnies fixes ; quant aux nombreuses troupes itinérantes (*compañías de la legua* — *legua* = lieue) elles sont soumises à une hiérarchie déterminée par le nombre d'acteurs, d'instrumentistes, de chanteurs... Les chanteurs voient en effet leur

(1) Cf. *Nouvelles exemplaires* de CERVANTES.

participation s'étoffer au point de devenir prépondérante. Certains jouissent d'une immense popularité, comme l'éphémère Maria Riquelme, les trois sœurs Andrade, María de Navas ou Cosme Pérez, surnommé Juan Rana (Grenouille), spécialiste des rôles comiques.

Quelles sont les caractéristiques de ce théâtre qui, en ce siècle d'or de la littérature espagnole (1516-1680), apparaît sans conteste comme le genre artistique le plus achevé ? Son esthétique est celle de la diversité : comme dans le drame élizabéthain, tous les contraires ont droit de cité. Le goût du public, par essence hétéroclite, détermine la seule règle, celle de plaire ; le panorama thématique est d'une inépuisable variété : légende, vie des saints, philosophie — cultivée par le théâtre universitaire —, intrigues parallèles, dont les ressorts fondamentaux restent *el amor y el honor*... A ce théâtre édifié sur les richesses du merveilleux national, la musique apporte donc sa puissance d'évocation. C'est surtout aux plus grands dramaturges de l'époque, Felix Lope de Vega (1562-1635) et Pedro Calderón de La Barca (1600-1681) qu'elle doit cette promotion. Sa participation est déjà essentielle pour toutes les œuvres qui relèvent du *género chico* : *entremeses cantados* (intermèdes chantés — que le librettiste Luis Quiñones de Benavente († 1652) traite avec brio), *comedias de música*, *comedias harmónicas*... Les *Loas*, prologues musicaux, la plupart du temps sans rapport avec ce qui va suivre, et les *Mojijangas*, sortes de mascarades, introduisent et concluent le spectacle. Entre les actes *(jornadas)*, intermèdes chantés (*tonos*, *tonadas*, quatuor ou octuor vocal — *cuatro*, *ocho de música*) et dansés détendent l'atmosphère. Le mot *música*, qui revient souvent dans les indications scéniques, correspond à l'introduction des chœurs. De nombreuses remarques sur

l'instrumentation nous apprennent que certains auteurs font encore jouer les instruments dans les coulisses lorsqu'il s'agit de scènes populaires, que la *chirimía*, les bassons, les *cornetas* et *trompetas* (cf. chap. IV) renforcent les voix ou interviennent séparément. La percussion joue un grand rôle : dans la *Exaltación de la Cruz*, Calderón demande que « des instruments en sourdine et des caisses roulantes voilées jouent une marche funèbre »... Dans une production qui s'apparente à l'opéra, les Cyclopes doivent chanter « au son de leurs marteaux » (cf. *La Vie brève...* et *Siegfried...*).

De cette fusion entre le théâtre et la musique, encouragée par le contexte européen (influence déterminante de l'Italie, évolution du ballet, progrès du décor scénique), va naître l'opéra. Tout ce qui concerne son établissement en Espagne reste miné d'incertitudes ; nous nous heurtons à une absence totale de documents musicaux (contrairement aux partitions, de nombreux livrets, bénéficiant des facilités de l'imprimerie, ont été conservés) et à des difficultés lexicales : la prolixité des formes scéniques entraînant celle de la terminologie, il est souvent malaisé de définir les spectacles qui se rapprochent de l'esthétique de l'opéra et ceux qui se relient au genre zarzuelesque.

Premières manifestations de l'opéra. — C'est dans le cadre des divertissements princiers que l'on représente des « productions à grand spectacle » qui, jusqu'à la fin du siècle, seront intitulées *Fiestas cantadas* ou *Fiestas de música*. En 1622, la résidence royale d'Aranjuez voit la création d'un ballet dont la « mise en scène » est assurée par un artiste napolitain, *La gloria de Niquea*. En 1629, c'est à la Cour madrilène qu'est représentée une *fête chantée*, *La*

Selva sin amor (livret de Lope de Vega, partition disparue dont nous ignorons même l'auteur — sans doute l'un des musiciens les plus en vue, Mateo Romero ou Carlos Patiño). Grâce à la présentation détaillée du librettiste, qui cite courtoisement tous ses collaborateurs en omettant malheureusement le compositeur, nous possédons quelques indications sur cette *Eglogue pastorale* dont Lope vante la nouveauté, et surtout les qualités musicales, puisque « ce qu'il y eut en elle de moins bon », dit-il, « furent mes vers ». La mise en scène, de l'ingénieur florentin Cosme Lotti, paraît d'après les descriptions aussi somptueuse qu'audacieuse. Il faut attendre 1660 pour signaler une autre création de même envergure, dont le livret est de Calderón et la musique probablement de Juan Hidalgo, *La púrpura de la rosa.* Les mêmes auteurs donnent, toujours en 1660, *Celos aún del aire matan.* La partition a été retrouvée et transcrite par José Subirá. Collaborateur attitré de Calderón, ce Juan Hidalgo, harpiste à la *Capilla Real*, est l'auteur de nombreux *tonos* populaires, et si ses *arias* reflètent le style italien, les basses qu'il utilise dans ses variations proviennent des danses ibériques les plus répandues. L'élément national est également présent dans les motifs de *seguidillas*, les chansons à refrain, les *cuatros*...

C'est en 1698 que le vocable *opera* fait une timide apparition ; c'est aussi en ces dernières années du XVII^e^ que la Cour espagnole peut découvrir l'*Armide* de Lully.

D'après ces renseignements fragmentaires, que peut-on dire de ce théâtre lyrique ? On a coutume d'opposer la porosité du XVIII^e^ siècle espagnol, perméable à l'excès aux influences étrangères, à l'autarcie musicale du XVII^e^. Dans le domaine lyrique, cette autarcie est tout de même relative.

L'Italie, berceau de ce *dramma in musica* dont la rapide diffusion ne connaît guère de frontière en Europe, reste le lieu d'une impulsion créatrice que l'Espagne ne peut pas ignorer ; bien que sporadiques — implantation espagnole à Naples, présence d'artistes italiens à Madrid —, les échanges sont évidents.

L'esthétique des *Fiestas de música* a fait l'objet de nombreuses controverses, qui gravitent autour de cette question : *La Selva sin amor* et les productions du même style appartiennent-elles au répertoire de l'opéra proprement dit, c'est-à-dire du drame lyrique entièrement chanté, dont le seul dynamisme naît de la musique sous toutes ses formes, ou doit-on les rattacher à la *zarzuela*, qui se caractérise par l'alternance du chant et de la déclamation ? Pedrell, dans son *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* — ouvrage d'un grand intérêt puisqu'il a recueilli des manuscrits appartenant à un volume intitulé *Música antigua*, qui a malheureusement disparu —, accueille avec faveur la seconde hypothèse, en s'appuyant sur l'absence du mot opéra. Rafaël Mitjana (*Encyclopédie* Lavignac) le suit fidèlement ; pour lui, les si nombreuses tirades de *La Selva* ne sont visiblement pas destinées au chant. Barbieri, Cotarelo y Mori et, plus près de nous, José Subirá acceptent résolument la première hypothèse qui a pour eux valeur de certitude. Négligeant les questions de terminologie — en Italie aussi, le mot opéra est postérieur aux œuvres —, ils trouvent dans la dédicace de Lope et dans l'analyse des œuvres parvenues jusqu'à nous, des raisons suffisantes pour établir que les *Fiestas cantadas* se relient au genre international de l'opéra.

La Zarzuela. — Si l'opéra, malgré les inévitables infiltrations hispaniques, suit le schéma qui va s'imposer à l'Europe entière, on peut dire que, dès les premiers balbutiements du théâtre espagnol, le style zarzuelesque est consubstantiel à l'art ibérique, mais il a fallu un lieu et une époque déterminés pour que se cristallisent ses tendances latentes : au début du règne de Philippe IV, un palais — sorte de pavillon de chasse — est édifié dans les bosquets du *Pardo*, envahis d'une végéta-

tion sauvage (*zarzas* = ronces). On organise bientôt, dans ce *Palacio de la Zarzuela*, des divertissements d'un style moins guindé qu'au *Palacio Real*, intermèdes musicaux et chorégraphiques qui, peu à peu, font appel à un texte de liaison demandé à des auteurs consacrés. Les *Fiestas de Zarzuela* sont inaugurées en 1636 mais, comme pour le mot opéra, il s'écoulera un certain temps entre la création du genre et les œuvres du même nom. La première zarzuela (1657) est une pièce en un acte de Calderón, *El golfo de las Sirenas*, mais, dès 1648, le dramaturge avait écrit *El jardín de Falerina* — compositeur inconnu — qui présentait déjà les caractéristiques du nouveau style. *El Laurel de Apolo* (Calderón, 1657) consolide les traits encore malléables de cette naissante Zarzuela, sans rapport avec la Zarzuela romantique, terme éclatant d'un cheminement obscur. La nouvelle venue reste un produit du milieu qui l'a suscitée : œuvre destinée aux réjouissances princières, elle met en scène dieux, héros et empereurs, en gardant un arrière-plan théologique et une thématique souvent très voisine des *Autos sacramentales* calderoniens. C'est en effet avec celui que l'on peut considérer comme le créateur de la Zarzuela, celui qui a si bien pressenti l'opéra en tant qu'art de synthèse — ce n'est pas un hasard s'il fascine Wagner qui voit en lui la « condensation de l'âme espagnole » — que les *Autos sacramentales* acquièrent leur expression définitive. Nés comme toutes les formes scéniques, du *Quem quaeritis* originel, ils se sont peu à peu détachés du drame liturgique médiéval pour devenir une pièce allégorique (un acte) célébrant l'Eucharistie, représentée en plein air à l'occasion des fêtes du *Corpus* (la Fête-Dieu) : de grandes charrettes tirées par des bœufs caparaçonnés formaient procession, dans une atmo-

sphère de liesse populaire. On s'arrêtait sur une place et le drame commençait, inauguré par des intermèdes bouffons. Les personnages symbolisaient les vertus et les vices, les joies et les peines, l'Eglise, la Synagogue, la Gentilité... La musique de scène est hélas perdue ; d'après les livrets, le liturgique — hymnes et psaumes — et le profane — *villancicos*, *romances*, *tonos*, auxquels on substituait des paroles ayant trait au sujet — se mêlaient dans une absolue liberté. Tous les dramaturges de l'époque (Lope de Vega, *La Siega* ; Tirso de Molina, *El Colmenero divino*) ont écrit des *autos*, mais avec Calderón *(El gran teatro del mundo*, *El divino Orfeo)*, ils deviennent beaucoup plus construits, et s'enrichissent de dialogues où s'affrontent les concepts métaphysiques les plus heurtés, sous-tendus par un désir constant de glorifier la Divine Miséricorde. C'est également Calderón qui étoffe et diversifie le rôle de la musique ; il collabore souvent avec Manuel de Navas.

Le XVIII^e^ siècle va marquer pour les *Autos sacramentales* le début d'une régression, annonciatrice d'une totale disparition.

IV. — Le dix-huitième siècle

L'avènement des Bourbons est l'amorce d'une ère nouvelle : dès le début du siècle, la culture française fait une entrée officielle (Philippe V, petit-fils de Louis XIV, ne parle pas le castillan...). Quant à l'influence italienne, déjà profilée au siècle précédent, elle va désormais prévaloir dans le domaine musical, le roi et son successeur Ferdinand VI marquant une nette prédilection pour les acteurs, chanteurs et compositeurs transalpins. Le règne de Charles III (1759-1788) voit le recul de l'italianisme et du soutien accordé à la musique en général, le libéralisme politique favorisant plutôt l'influence des philosophes et encyclopédistes français. Charles IV (1788-1808), qui abandonne le pouvoir à l'impopulaire Manuel Godoy, protégé de la reine Marie-Louise, est un amateur passionné de

musique instrumentale, mais cela n'empêche pas la musique vocale et scénique de connaître alors une période d'intense activité.

La musique vocale profane. — Il serait un peu facile d'affirmer qu'en raison de ces influences étrangères la veine nationale se sclérose ; en fait, il semblerait que, plus la Cour et la musique savante s'ouvrent aux courants occidentaux, plus les éléments autochtones se soudent et s'organisent hors de toute atteinte extérieure, mais cette remarque concerne surtout la musique instrumentale d'inspiration populaire. Si, dans le domaine vocal, les auteurs espagnols font toujours référence au terroir, les nombreux manuscrits dispersés à travers les bibliothèques madrilènes permettent d'évaluer l'importance des pénétrations étrangères. Des œuvres — assez mineures dans l'ensemble — datant de la première moitié du siècle y reflètent le style vocal italien : arias, duos, cantates, nombreuses pièces signées d'artistes transalpins, dont Alessandro Scarlatti, Albinoni... on y trouve aussi des cantatilles françaises. Manuscrits également sont la plupart des *tonos*, *tonadas* et (à la fin du siècle) les airs détachés des *tonadillas* scéniques, de même que les *tiranas*, *boleras*, *modinhas* (1) portugaises ou brésiliennes et autres pièces populaires. Par contre, le répertoire attestant l'influence française est surtout imprimé ; y dominent les collections complètes : airs bachiques, brunettes, ariettes avec double, variations sur basse continue, cantates (Clérambault), nombreux recueils de vaudevilles, menuets, gavottes, chansons strophiques, duos, trios, canons... Un livre intitulé *Canciones francesas de todos Ayres para todos los*

(1) Romances de salon, le plus souvent italianisantes.

Instrumentos et conservant des œuvres de Lully, de Philidor l'Aîné, témoigne encore de l'engouement que suscite alors notre tradition classique et populaire.

La musique scénique. — Elle se caractérise par une coexistence de l'élément national et des insertions étrangères ; coexistence qui, en certains domaines (établissement de compagnies rivales, développement de genres autochtones), peut aller jusqu'à l'affrontement, mais se résout la plupart du temps par une influence réciproque. L'opéra suit sa double filiation italienne et nationale. La Zarzuela prolifère, mais son style empesé va recevoir au milieu du siècle une saine transfusion réaliste. Sous l'impulsion du théâtre, la sève musicale va irriguer un labyrinthe de créations nouvelles dont se détache le *Melólogo* ; enfin, la relève de l'esprit populaire va promouvoir la *Tonadilla* scénique, qui apparaît aujourd'hui comme la sauvegarde de l'esprit national en cette période d'hybridation.

L'Opéra. — Il connaît deux foyers d'intense activité, Madrid et Barcelone. A Madrid, le centre d'intérêt, au début du siècle, est l'établissement d'une *Compañía de farsa italiana*, bientôt dénommée *Compañía de las trufaldines*, qui s'installe, en 1708, au lieu dit *Caños del Peral* ; ses spectacles font alterner comédies et opéras. La plupart des ouvrages qui ont droit de cité, tant au Colisée royal que dans les théâtres municipaux plus ou moins tributaires de la Cour, sont dus à des compositeurs italiens, de fait ou d'inspiration (Jaime Facco, Francisco Corselli — ou Courcelle — Antonio Duni...). Sous le règne de Ferdinand VI, le célèbre castrat Carlos Broschi — Farinelli —, organise de somptueuses représentations (*Armida placata* de Juan Bautista Mele, sur un livret de Metastase). Des *intermezzi* rebaptisés *sainetes* — dont la *Serva Padrona* de Pergolèse — connaissent aussi un grand succès. A la fin du siècle, sont consacrés Cimarosa et Paisiello dont *Le Barbier de Séville*, transformé en zarzuela, reçoit un

accueil enthousiaste. Quelques compositeurs nationaux (José de Nebra, Mateo de La Roca, Vicente Martín y Soler et José Lidón, auteur d'un « drame héroïque » — en castillan —, *Glaura y Cariolano*, mais malheureusement plus doué pour les fugues que pour le théâtre) sont également à l'affiche ; leurs productions ne peuvent guère se départir de l'italianisme ambiant.

Barcelone le dispute à Madrid pour l'*afición* et l'abondance des spectacles. Le répertoire italien y alterne avec des œuvres d'auteurs étrangers (Gluck) et de compositeurs catalans, la plupart italianisants : José Durán, Domingo Terradellas, l'organiste Carlos Baguer et le tout jeune Fernando Sor (*El Telemaco en la isla de Calipso*, 1796), à l'aube d'une carrière internationale qu'il devra surtout à son talent de guitariste.

Dans ce survol d'un siècle de musique lyrique, on ne rencontre aucun musicien capable de s'imposer comme Gluck ou Rameau. Certains atteignent pourtant la notoriété, tel cet Antonio Líteres Carrión († 1747) plus connu comme musicien d'Eglise, à mi-chemin, dans son opéra *Los Elementos*, entre la tradition et le style italien. D'autres, comme le Catalan Domingo Terradellas (1713-1751) et le Valencien Vicente Martín y Soler (1754-1806), s'affirment surtout à l'étranger, à Naples pour le premier (on doit à Roberto Gerhard la publication de son opéra *Merope*), à Vienne — et dans toute l'Europe — pour le second, connu sous le nom de Martini lo Spagnuolo (son opéra *Una cosa rara* a obtenu un succès considérable : Mozart a même repris, dans *Don Juan*, l'une de ses mélodies), qui est mort misérablement à Saint-Pétersbourg où il était le maître de l'opéra italien, la vogue de l'opéra français démodant le style qu'il incarnait.

Malgré les timides réactions nationales, l'opéra italien a donc régné sans contrainte ; en 1799 cependant, un décret royal lui cause un grave préjudice : tous les opéras étrangers doivent être traduits en castillan — ce qui conduit à des aberrations littéraires... — et tous leurs interprètes doivent être espagnols. Cette réforme se révélera finalement aussi néfaste pour la langue espagnole que pour les artistes italiens...

Evolution de la Zarzuela. — Pendant la première moitié du siècle, sujets mythologiques, titres redondants, héros empanachés figent la Zarzuela en un

conventionnel schéma portant en lui sa propre sclérose. Le genre adopte des noms variés : *Zarzuela harmonique*, *Zarcicomedia*, drame musical... Les auteurs les plus en vogue sont Antonio Líteres, José de Nebra et José Peyro, qui compose parfois, comme il est d'usage à l'époque, des partitions sur des textes déjà musicalement illustrés au siècle précédent, témoin *El jardín de Falerina*. Parallèlement, on écrit des zarzuelas qui sont en fait des traductions — résumées — d'opéras connus dont on garde les airs à succès. Les années 70 verront ainsi des adaptations, dues à Ramón de La Cruz, d'ouvrages de Piccini, Paisiello, Grétry *(Le Tableau parlant)*... Mais Ramón de La Cruz, dont le nom reste attaché à la création d'acides et savoureux *sainetes*, apporte une contribution plus décisive à l'évolution du genre en écrivant les livrets — mis en musique par Antonio Rodríguez de Hita — de trois zarzuelas d'esprit nouveau, associant verdeur populaire et traditions régionalistes : *La Briseida*, *Las Segadoras de Vallecas* et *Las Labradoras de Murcía* (1769). L'impulsion est donnée ; de nombreux compositeurs sacrifient à la nouvelle mode, parmi lesquels on peut citer Antonio Palomino, Pablo Esteve et Antonio Rosales, dont *El licenciado Farfulla* (1776 ; livret de R. de La Cruz) connaît un durable succès, bien que le déclin de ces zarzuelas s'annonce avant même la fulgurante percée de la *Tonadilla*.

Autres expressions scéniques. — Nous avons vu comment l'opéra et la zarzuela sont nés au XVII^e^ d'une fusion de plus en plus étroite entre la musique et les innombrables formes scéniques. Si le XVIII^e^ ne suscite plus de génies de la dimension de Calderón, le théâtre connaît toujours une grande activité, et l'élaboration plus ou moins souterraine d'une esthé-

tique nouvelle mûrit, par vagues successives, qui, à la fin du siècle, déferlent dans une étonnante profusion des genres, allant du *sainete* le plus débridé à la comédie larmoyante du style de Beaumarchais. Les comédies musicales dites « harmoniques » prolifèrent, ainsi que les *sainetes* lyriques et toutes les variétés d'*intermezzi* cultivées par un théâtre universitaire qui apprécie particulièrement le « numéro folklorique ». La dernière décennie voit surgir, en même temps que la *tonadilla*, des mélodrames inspirés du *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, représenté à Madrid vers 1790. Pour l'auteur des *Rêveries*, la musique ne doit pas épouser l'action, mais rester un commentaire expressif un peu en marge. Les théâtres madrilènes vont connaître une débauche de créations plus ou moins éphémères issues de ces principes : pantomimes, scènes muettes sur des thèmes bibliques ou historiques *(Samson et Dalila)*, mélodrames musicaux adoptant les dénominations les plus variées ; par souci de clarté, on les réunit sous le terme *melólogos*. Le poète Iriarte instaure le genre avec *Guzmán el Bueno* (1790) en même temps que l'Allemand Georges Benda, dont les œuvres requièrent une participation constante de l'orchestre. Parmi les musiciens se signalent le Navarrais Blas de Laserna, Pablo del Moral et, à l'aube du XIX^e^, Manuel García. Antonio Robles et María del Rosario Fernández, dite *la Tirana*, en sont les plus fameux interprètes. La B.N. de Madrid abrite un millier de partitions datant de la seconde moitié du siècle, musiques destinées aux *comedias* et *sainetes* lyriques, dont 70 illustrations de « scènes muettes ».

La Tonadilla. — Création majeure du XVIII^e^ dans le domaine lyrique, elle naît d'une fusion entre le théâtre populaire et les *tonos* régionaux. Au départ,

est appelée *tonadilla* toute mélodie séparée, des rustiques *jácaras* aux arias les plus composées. Dans la deuxième moitié du siècle, elle passe les feux de la rampe sous le nom de *Tonadilla escénica*. Son apparition coïncide avec une période où l'influence de la Cour, défavorable à l'opéra italien, permet à la musique madrilène de retrouver un accent autochtone, ce qui infirme un peu les interprétations d'une tonadilla incarnant une réaction nationale contre une musique d'obédience étrangère ; en fait, il ne s'agit pas de ressentiment, les tendances de la tonadilla sont dans l'air, c'est tout. Par contre, cette réaction sera beaucoup plus concertée en ce qui concerne la zarzuela romantique, issue de la tonadilla.

Comme un *intermezzo*, la tonadilla est intercalée entre les actes d'une représentation plus importante. Très brève au début, sa durée augmentera, mais n'excédera jamais une vingtaine de minutes. Suivant le nombre d'interprètes (il s'élève jusqu'à 12), on rencontre des tonadillas *a solo*, *a duo*, *a tres*, *a cuatro* ; à partir de ce chiffre, on la nomme *Tonadilla general*. Contrairement à l'idée répandue, elle n'est pas réservée aux femmes (le chanteur compositeur Manuel García s'en fait parfois l'interprète). Au stade embryonnaire qui est celui de l'éclosion dans toute sa fraîcheur correspond une inspiration satirique, un ton frivole, une musique essentiellement ibérique. Antonio Guerrero, maître de musique des Compagnies de Madrid, est alors son instigateur. Peu à peu l'orchestration s'étoffe, les compositeurs (Luis Misón, Blas de Laserna, Pablo Esteve, Pablo del Moral, Antonio Rosales...) manifestent une étonnante fécondité. Avec une « nouvelle vague » de librettistes, le style bourgeois et moralisateur l'emporte sur le piquant du tableau de mœurs. Le retour

en force de l'opéra italien et l'invasion — avant la lettre... — des auteurs d'opérettes françaises atteignent la tonadilla dans son hispanité triomphante ; elle va connaître désormais l'affadissement et la prolixité des schémas préétablis, bien qu'une opinion courante fasse d'elle à cette époque l'inexpugnable refuge de la tradition ibérique. De nombreuses tonadillas ont pu être conservées ; les meilleures d'entre elles, recopiées — souvent grâce à Barbieri —, appartiennent au Conservatoire de Madrid. A défaut de partitions complètes, les matériels d'orchestre permettent d'en reconstituer l'instrumentation.

La tonadilla a fait l'objet de plusieurs travaux musicologiques. Au début du siècle, l'article que lui consacre Rafaël Mitjana (*Encyclopédie* Lavignac) est un éloge dithyrambique : pour Mitjana, Esteve ou Laserna peuvent rivaliser avec Gluck et Mozart. A Paris, l'écrivain musicien Henri Collet (élève de Falla) a organisé avec succès des représentations d'œuvres de Misón, Castel, Esteve et autres *tonadilleros*, qu'il compare, avec plus de modération, à Monsigny, Philidor, Dalayrac, Cimarosa, Paisiello... En Amérique, certaines universités (Toronto) se sont également passionnées pour la diffusion de la tonadilla. Malgré les imprudentes assertions que cet engouement a pu susciter un peu partout (l'érudit José Subirá en dressera un scrupuleux catalogue), il n'en reste pas moins que, dès la floraison de ce genre si madrilène bien qu'exploité par des compositeurs régionaux, Espagnols (Iriarte, Cadalso), Français (Beaumarchais, Alexandre de Laborde), Anglais (Charles Burney) et, plus tard, Italiens avec Rossini, ont su reconnaître en lui l'âme ardente, ironique et légère de ce qu'on a appelé, grâce à l'un des plus grands génies de ce temps, « l'Espagne goyesque ».

V. — Dix-neuvième et vingtième siècles (1)

L'histoire du XIX^e^ siècle est tumultueuse, convulsive ; les événements les plus heurtés s'y succèdent : guerres d'indépendance, règnes ou régence remis en

(1) Si l'arbitraire découpage de l'histoire artistique peut se justifier pour des raisons de clarté, il serait particulièrement inop-

cause par des guerres civiles, république éphémère, guerres coloniales qui se soldent par l'échec de 98... Les courants d'idées épousent ce rythme chaotique et se nourrissent des aspirations les plus contradictoires. Sur le plan musical, cette période est un vrai labyrinthe ; un incroyable foisonnement des genres permet aux traditions les plus enracinées de côtoyer les modes les plus fugitives. Musique vocale et musique scénique sont de plus en plus différenciées selon qu'elles se relient à la souche nationale ou aux courants italien, français, et, à la fin du siècle, germanique. L'Europe consacre la suprématie du *lied* et de la romance, plus propre aux pays latins, et que l'Espagne va cultiver avec passion. Le caractère protéiforme de ces mélodies leur permet de se rattacher aux expressions les plus variées : romances de salon — alternant avec les valses et mazurkas de l'époque —, œuvres de circonstance, airs d'opéra italien, lyrisme schumannien... tout un répertoire hybride où l'accompagnement pianistique (ou guitaristique) joue un rôle de premier plan. Que reste-t-il de ces productions du pianiste catalan Santiago de Masarnau († 1882), de Federico Moretti, de Fermín María Alvarez et de tant d'autres ? Certaines sont d'un niveau honorable et traduisent un émouvant désir d'atteindre les sphères les plus hautes du lyrisme européen, mais elles restent éclipsées par la chanson qui s'abreuve aux sources autochtones, même si l'art de cette dernière création apparaît bien mince. La musique populaire s'enrichit de l'apport d'une musique coloniale très diversifiée, elle-même

portun de l'appliquer à la fin du XIX^e^, période où un décisif tournant musical est en train de s'effectuer. Dans le domaine instrumental, la maturation s'y achève mais la moisson aura lieu au siècle suivant. Dans le domaine lyrique, la charnière se situe plus tôt et les premières décennies du XX^e^ ne feront que confirmer l'orientation définitive d'un genre (la zarzuela) qui connaîtra alors son apogée.

souvent issue de la semence ibérique : la *habanera*, version cubaine du tango andalou, en est le meilleur exemple. En plus de cette influence coloniale, parfois heureuse bien qu'il lui arrive de susciter le pire, triomphe le *Cante jondo*, apparu dans tout l'éclat de sa maturité à la fin du siècle précédent : de provincial et sporadique, le flamenquisme investit les foyers populaires des grandes cités. On ne saurait trop insister sur l'importance (fin du XIX^e^ et début du XX^e^) des *cafés cantantes*, du plus fréquenté au plus humble *tablao*. C'est dans leur atmosphère enfumée que les plus grands chanteurs, danseurs et guitaristes révèlent à un public de plus en plus initié et *aficionado* un art dont les manifestations sont encore vierges de toute compromission.

Le contexte européen va également promouvoir la musique autochtone : le XIX^e^ est le siècle des nationalités ; la création artistique tend à s'affranchir des principes unificateurs et sa quête de liberté formelle s'appuie sur le désir de situer l'œuvre dans le temps et dans l'espace, pour retrouver le sens profond de l'héritage ancestral. En dépit de l'italianisme et du germanisme, l'Espagne, aux traditions si ancrées, va devenir l'un des pôles de cette esthétique nationaliste, à la fois spontanée et provoquée par des ouvrages doctrinaux à valeur de manifeste. En ce qui concerne sa prise de conscience, un autre aspect est à souligner, c'est le choc en retour de sa propre image telle qu'elle apparaît aux artistes étrangers : une Espagne mythique, rehaussée des vives couleurs de l'imagerie romantique — on l'appelle parfois *España de pandereta*, « Espagne des tambours de basque » — a fini par s'imposer en Europe. Ce portrait assez superficiel, bien que les clichés aient aussi leur part de vérité, l'Espagne le regarde avec un mélange d'irritation et de complai-

sance, et il arrive qu'elle s'ingénie (mimétisme ou coquetterie ?) à lui ressembler. Sur le plan musical, cette contagion est très nette. Les œuvres engendrées par les séjours de Glinka, Liszt, Gevaert, Louis-Moreau Gottschalk, l'hispanisme de Rimsky-Korsakov et l'éclosion en France d'un étincelant répertoire inspiré par l'Espagne (*Symphonie espagnole* de Lalo, *España* de Chabrier, et, en 1875, *Carmen*...) ne restent pas sans répercussions sur la Péninsule : le retour de la musique espagnole aux sources vivantes de son art est, dans une certaine mesure, aiguisé par la fascination qu'elle exerce ailleurs que chez elle...

La musique vocale. — Les œuvres de Manuel García (chanteur, auteur d'opérettes, père des cantatrices María Malibrán et Pauline Viardot) et celles de Sebastián Iradier connaissent successivement la faveur du public. Au premier, consacré à Paris où il meurt en 1832, Bizet empruntera le thème du troisième entracte de *Carmen* et au second, celui de la *Habanera*. Polos, habaneras, boléros, accompagnés à la guitare ou au piano-forte, ont en effet une grande diffusion populaire (cf. le *Polo del contrabandista* que García insère dans *El poeta calculista*, et *La Paloma* d'Iradier). Des guitaristes, Francisco de Borja Tapia et surtout Fernando Sor, des auteurs d'opéras, Baltasar Saldoni et Ramón Carnicer, ou des zarzuelistes comme Mariano Soriano Fuertes enrichissent également toute cette production. Les hymnes et chants patriotiques constituent un autre pôle d'intérêt ; *Al Dos de Mayo* de Benito Pérez, *Guerra, guerra al audaz Africano* de Juan de Castro évoquent l'horreur de l'invasion napoléonienne ou excitent l'ardeur belliqueuse en ces temps troublés. C'est aussi le réveil des particularismes régionaux ; l'Andalousie n'est pas seule à imprégner les créations lyriques : Asturies, Navarre, Galice voient s'épanouir leur vocation propre. Dans les *Provincias Vascongadas*, le barde guitariste José María Iparraguirre exprime avec son *Guernicaco Arbola* l'indéracinable attachement du Basque à son ethnie.

En Catalogne, le fait le plus intéressant à signaler est l'essor de la musique chorale, promue par José Anselmo Clavé († 1874), musicien amateur qui fonde la première chorale espagnole, réunissant ouvriers ou artisans. En 1853, ballets et ensembles

instrumentaux se joignent à cette société nommée *Euterpe*, qui doit à son créateur tout un répertoire de *canciones* : *El Pescadors*, *Flors de Maig*... Après la mort de son chef, la chorale survit et devient en 1891 l'*Orfeó Catalá*. Dans le domaine de la mélodie, la Catalogne montre une prédilection pour la romance et, à la fin du siècle, pour le *lied*, cultivé par Francisco Alió, Enrique Morera et, au début du XX^e^, Juan Lamote de Grignon. La plupart de ces productions, dont certaines ne sont pas sans mérites, sont tombées dans l'oubli. L'Espagne parle-t-elle si difficilement une autre langue que la sienne ?

Nous ne pourrions mentionner ici toutes les œuvres dues aux musiciens qui forment ce que l'on peut enfin appeler « l'Ecole espagnole », ni celles qui se rattachent aux courants les plus récents, mais il est à souligner que celles dont la notoriété demeure restent fortement marquées du sceau ibérique. Albéniz a pourtant écrit d'admirables *lieder* dédiés à Gabriel Fauré *(Quatre mélodies sur des poèmes de Francis Coutts)*. A l'esthétique fauréenne peuvent aussi se rattacher les lumineuses *Canciones Amatorias* de Granados. Mais de ce dernier, ce sont les poétiques et très espagnoles *Tonadillas* qui ont gardé la faveur des interprètes contemporaines (1), ainsi que, dans un style très différent, les *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Le *Canto a Sevilla* (pour chant et orchestre) de Turina, les *Chants populaires pour 4 voix de femmes* de Joaquín Nin et bien d'autres productions d'Oscar Esplá, de Joaquín Rodrigo ou de Federico Mompou mériteraient de connaître une plus vaste diffusion, mais les deux œuvres précitées sont liées à une époque privilégiée de l'histoire de la musique espagnole dont,

(1) Parmi les plus prestigieuses cantatrices espagnoles de notre temps, il convient de citer Victoria de Los Angeles, Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Isabel Garci-Sanz et l'inoubliable Conchita Supervía.

décantées, épurées, elles nous apparaissent toujours comme d'imperfectibles réussites.

La musique scénique. — L'histoire de la musique de scène au XIX^e^ et début XX^e^ se déroule sur plusieurs plans bien distincts qui pourtant se recoupent étroitement. Il y a d'une part un opéra presque exclusivement d'importation étrangère, d'autre part une zarzuela qui se veut le bastion de l'hispanité mais, entre les deux, que de compromissions... Combien de zarzuelas subissent-elles, consciemment ou non, la contagion de l'italianisme, et ne peuvent se garder d'innocentes incursions dans le domaine de l'opéra, et combien d'ouvrages scéniques à vocation plus ambitieuse sont-ils redevables à la zarzuela de leurs plus grandes beautés ? Il ne faut donc pas perdre de vue ces éclairages respectifs...

L'Opéra. — Tout au début du siècle, ce sont des opéras-comiques français (Boieldieu, Dalayrac, Méhul) qui tiennent l'affiche des théâtres madrilènes ; on les chante toutefois en espagnol. Les ouvrages italiens sont délaissés ou traduits. Ils reviennent en force en 1815 avec l'irruption du rossinisme qui connaît un succès délirant, réorchestré quinze ans plus tard avec l'engouement que suscitent Bellini, Donizetti, et tous les Mercadante, Pacini, Capelletti du répertoire. Les années 50 voient le triomphe de Verdi et, à la fin du siècle, le vérisme de Leoncavallo et de Puccini s'affirme victorieusement. L'italianisme règne donc en maître absolu, bien que la France soit elle aussi représentée (Gounod, Bizet — *Carmen*, 1888 —, Massenet et Saint-Saëns). Infiltré dès 1851 *(Lohengrin)*, le wagnérisme commence surtout à s'imposer en 1890. Son influence va féconder (et inhiber...) bien des

musiciens à vocation scénique. On peut se demander ce qui subsiste alors d'une production nationale.

L'aube du XIX^e^ avait permis à Manuel García de connaître un réel succès avec ses opérettes, que les critiques de l'époque appelaient indistinctement opéras ou zarzuelas. Les années 20 marquent pour le Catalan Ramón Carnicer une période d'intense activité : directeur de l'orchestre du théâtre de Barcelone, il écrit des opéras de facture rossinienne et des ouvertures destinées à certains opéras étrangers, dont une pour *Le Barbier de Séville*. Parmi la foule des *maestros*, on peut citer deux jeunes compositeurs disparus avant de réaliser leurs promesses : J. C. de Arriaga, auteur (à 14 ans) de *Los Esclavos Felices*, et Vicente Cuyás, dont *La Fattuchiera* est représentée à Barcelone en 1837 (il s'éteindra l'année suivante à l'âge de 23 ans). D'autres *operistas* vont faire carrière en France (Manuel García, Fernando Sor, Melchor Gomis) ou en Italie (Tomás Genovés). Le compositeur le plus en vogue au milieu du siècle est Emilio Arrieta, protégé d'Isabelle II. Plus tard s'affirmeront les dons de Tomás Bretón et Ruperto Chapí, plus connus comme zarzuelistes, et d'Emilio Serrano. 1891 marque un tournant : le manifeste de Pedrell, *Por nuestra música*, provoque l'intérêt admiratif des compositeurs étrangers — on parle même de « Wagner espagnol »... Il préconise, au sujet de « l'Ecole lyrique nationale », le retour à « la tradition généalogique », c'est-à-dire à un hispanisme profond qui n'a rien à voir avec le fait d'intercaler des motifs ibériques ou de chanter en castillan ; la langue n'est pas indispensable, ce qui compte, c'est l'authenticité de l'accord entre le lyrisme et l'ethnie du créateur. Pedrell étant lui-même l'auteur de nombreux opéras, tout permettait d'augurer de ses œuvres maîtresses, *Les Pyrénées*, *La Celestina*, *El*

Conde Arnau, *Le Dernier Abencérage*, qu'elles seraient la vivante illustration de ses principes, mais Pedrell reste enlisé dans le wagnérisme et sa technique n'est pas à la hauteur de son inspiration. De ses plus éminents disciples, seul Falla réalisera la difficile synthèse. Albéniz reste encore, dans ses œuvres scéniques, à mi-chemin entre le wagnérisme qui s'exprime dans *Henri Clifford* (créé en 1895) et dans *Merlin*, l'italianisme de *L'Opale magique* et les tendances zarzuelesques de *San Antonio de la Florida* et de sa plus heureuse réussite, *Pepita Jiménez* (d'après le roman de Juan Valera). Que peut-on dire de *María del Carmen* (1898) de Granados, sinon que cet opéra est sa meilleure production scénique, supérieure, dramatiquement, aux *Goyescas* qui, musicalement, demeurent le chef-d'œuvre du compositeur catalan ? Bien que l'inspiration en reste wagnérienne, le romantisme espagnol trouve là une expression très personnelle.

A l'aube du XX^e siècle, la question de la création d'un opéra national est toujours au centre de la vie musicale espagnole. Seul résultat concret de spéculations parfois stériles, un concours est organisé (1904) ; *La Vida Breve* de Manuel de Falla obtient le prix. Cet opéra-comique semble alors cristalliser plusieurs tendances latentes, et, surtout, la difficile fusion du dramatisme et du folklorisme, en fait, de l'opéra et de la zarzuela, ce qui nous conduit à aborder cet autre versant, plus populaire et ensoleillé, de l'art scénique espagnol.

La Zarzuela. — Que devient, au XIX^e, une zarzuela qui, au siècle précédent s'est peu à peu dépouillée de son apparat initial ? Le parcours est lent, sinueux, avant qu'elle puisse trouver sa véritable identité. Pendant la première moitié du siècle

surgissent, en marge de la musique officielle, d'éphémères créations ancrées à tout un héritage d'*entremeses*, de *pasos*, de *melodramas* et surtout, de *tonadillas* dont elles sont le prolongement. Peu à peu elles se libèrent de leur fonction d'intermède pour devenir spectacle à part entière (1 ou 2 actes); c'est la première étape. Les structures sont encore floues mais l'esprit est déjà là : intrigue mouvementée sur toile de fond madrilène, où sont projetés, avec une ironie qui peut devenir caustique, chronique locale, événements politiques, mœurs urbaines ou provinciales. Il faut attendre la première promotion des auteurs à succès, Mariano Soriano Fuertes, Rafaël Hernando, Cristobal Oudrid, Luis de Cepeda, Joaquín Gaztambide et surtout Barbieri, avec *Jugar con Fuego* (1851), pour que le genre atteigne, non sa maturité, mais sa majorité. La personnalité de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), chanteur, instrumentiste, musicologue, directeur de théâtre, domine toute cette période. Bien que wagnérien à ses débuts, il ne peut se dégager complètement d'une technique italienne — dont il sait faire d'ailleurs de savoureux pastiches —, mais l'élément national est au premier plan de ses préoccupations. On lui doit près de 80 zarzuelas, dont la plus célèbre est sans doute *El Barberillo de Lavapiés* (*Lavapiés* est un quartier populaire de la capitale). Il s'associe avec la plupart des compositeurs précités pour fonder une société consacrée à l'épanouissement du genre ; en 1856, cette société fait édifier à Madrid *El Teatro de la Zarzuela*. Avec *Jugar con Fuego* était apparue la *Zarzuela grande* en trois actes ; il y aura désormais une distinction entre cette forme, plus élaborée, et le répertoire plus mineur issu du même tronc, le *género chico*, bien qu'entre les deux les frontières soient souvent imprécises. Entre alors en scène une

deuxième génération d'auteurs qui connaissent les goûts d'un public devenu très réceptif. C'est avec Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Federico Chueca (1848-1908), Tomás Bretón (1850-1923 — auteur de l'opéra *Los Amantes de Teruel*), Ruperto Chapí (1851-1909), Miguel Marqués, Jerônimo Giménez, Pablo Luna, et, à la fin du siècle, Amadeo Vives (1871-1932), que la zarzuela connaît enfin sa maturité. Les premières décennies du XX^e^ lui permettent d'affirmer encore sa vitalité et de trouver des expressions nouvelles avec Vicente Lleó († 1920), Quinito Valverde († 1918), Pablo Luna et A. Vives déjà cités, le Galicien Reveriano Soutullo, les Valenciens Juan Vert et José Serrano, les Basques José María Usandizaga (1887-1915), jeune talent trop tôt disparu, auteur de *Las Golondrinas*, et Jesús Guridi († 1961), et, plus près de nous, Francisco Alonso († 1948), Jacinto Guerrero († 1951), Federico Moreno Torroba († 1882) et Pablo Sorozábal († 1990) dont les œuvres sont les dernières d'un genre qui apparaît aujourd'hui périmé, bien qu'un récent engouement suscite actuellement de nombreux enregistrements, et que les théâtres consacrés à la zarzuela n'aient jamais cessé de connaître la faveur d'un public populaire.

Que représente réellement la zarzuela pour l'Espagne ? — La zarzuela ne prétend qu'à divertir ; sa vocation n'a jamais été ambitieuse, elle se veut une sorte de vaudeville musical dont la veine satirique est le principal recours : nombreuses sont les zarzuelas qui, sous prétexte d'illustrer des épisodes bibliques (*La Corte de Faraón* de V. Lleó, *El niño judío* de P. Luna), sont en réalité tissées d'allusions contemporaines. Divertir l'esprit, mais aussi « accrocher » l'oreille, en faisant appel à d'autres sources

d'inspiration que les vocalises d'un *bel canto* triomphant. Si la technique reste teintée d'italianisme, un certain transfert s'opère en faveur du chant andalou, de sa rythmique, de ses mélismes ; nombreuses sont aussi les références aux folklores galicien, basque, castillan... Les aspects les plus contrastés de la tradition nationale s'y côtoient donc allégrement. Peu à peu cet hispanisme spontané, latent ou épisodique, devient beaucoup plus concerté ; le modeste intermède se retrouve alors le pôle d'attraction d'une hispanité chassée depuis trop longtemps des cadres officiels, car dans l'ensemble la zarzuela a été désavouée par ceux-là mêmes qui auraient dû la défendre, Pedrell en tête, malgré sa passion de folkloriste : il la trouvait trop locale pour atteindre à une portée internationale. A sa suite, tous les musiciens à prétentions en ont vertueusement détourné les yeux ou, ce qui est pire, en ont écrit de mauvaises, trop étoffées, trop « motivées » : la zarzuela demande un brio particulier, un « chic », une grâce, qui malgré son côté débraillé la situent au-delà de toute vulgarité. Cette mosaïque d'espagnolades trouve sa vérité dans la rapidité de l'esquisse ; un trait trop appuyé, et le poncif retombe dans la lourdeur, le chromo s'affadit. Au point de vue formel, la zarzuela présente une très grande liberté de construction et si quelques chefs-d'œuvre suivent un schéma directeur particulièrement maîtrisé, la plupart doivent leur cohérence à un bonheur d'inspiration qui pallie l'aspect hétéroclite de ces productions où s'enchaînent duo, quatuor vocal, page orchestrale, numéro chorégraphique et refrains repris par toute la Compagnie... Sur le plan de l'écriture on peut déceler parfois, en plus des tendances déjà évoquées, une certaine influence française avec quelques références à Offenbach.

Si la zarzuela a entraîné dans son éclatant sillage des musiciens tels qu'Albéniz *(San Antonio de la Florida)*, Granados *(Picarol)*, Falla *(Los Amores de la Inés)*, il faut toutefois reconnaître que les plus grandes réussites scéniques espagnoles se démarquent à la fois de l'opéra traditionnel et de la zarzuela : elles sont au-delà d'un cadre déterminé, et vivent dans la mesure où elles reflètent les traits d'une idiosyncrasie nationale en même temps que l'individualité d'un créateur. Ainsi, à côté des impérissables zarzuelas de Chapí *(La Revoltosa)*, de Chueca (*Agua, azucarillos y aguardiente*, *La gran Vía* — sorte de revue en un acte), de Bretón *(La Verbena de la Paloma)*, de Giménez *(La Tempranica*, *La Boda de Luis Alonso)*, de Caballero *(Gigantes y Cabezudos*, *La Viejecita)*, de Vives *(Doña Francisquita)*, qui ont doté l'Espagne d'un répertoire inimitable, pourrait-on placer des œuvres dont les qualités musicales et dramatiques réalisent une sorte de synthèse des expressions péninsulaires : *Pepita Jiménez* (Albéniz), *María del Carmen* (Granados), *Las Golondrinas* (Usandizaga), les deux ballets de Falla, *El Amor Brujo* et *El Sombrero de tres picos*, ainsi que son *Retablo de Maese Pedro (Les Tréteaux de maître Pierre)*, et, pour faire référence à l'Ecole catalane, *El Giravolt de Maig* d'Eduardo Toldrá et *Una voz en off* de Javier Montsalvatge (cf. chap. V).

Chapitre IV

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

I. — Le Moyen Age

L'organologie du Moyen Age espagnol n'a rien d'une science exacte. Comment pourrait-on identifier avec certitude des instruments qui ont presque tous disparu ? Nos principales références sont donc d'ordre littéraire et iconographique : au XIIIe siècle, Gonzalo de Berceo, premier poète connu de langue castillane, et les miniatures ornant le manuscrit des *Cantigas de Santa María*, au XIVe, *El libro de Buen Amor* de l'Archipreste de Hita, livre dans lequel les instruments les plus usités sont énumérés avec leurs qualités respectives ; mais il ne faut pas donner pour témoignage irréfutable ce qui est souvent imagerie populaire et transposition poétique.

Le contexte historique permet d'établir que, au début du Ier millénaire, moines et musiciens ambulants ont diffusé dans la Péninsule des instruments d'origine celtique (lyres et harpes). Du IXe au XIIe, plusieurs instruments voisins de la cithare élargissent le domaine des cordes pincées, ainsi que les *fideles* ou *vihuelas* (vièles) qu'on joue avec un plectre (au XIIe, d'autres *fideles*, sortes de lyres grecques monocordes, sont jouées avec archet — *arco*). Entre temps, l'Espagne musulmane connaît le psaltérion, le tympanon, le luth, le rebec, la *guitarra* et la *mandola*, la flûte à bec, la *chirimía* (sorte de clarinette à 10 trous issue du *chalun* arabe), et une très grande variété d'instruments à percussion : timbales, triangles, petites cymbales *(platillos)*, tambours de basque *(panderos)*...

Le XIIIe siècle voit coexister la guitare morisque, petit instrument à cordes métalliques pincées avec un plectre, la guitare latine, variante de la *vihuela de arco* (3 et 5 cordes), et la *bandurria*, variante de la guitare. A la fin du Moyen Age, le luth se démarque d'*el aloúd* arabe pour se rapprocher

du luth occidental ; la *vihuela de plectro* devient la traditionnelle *vihuela de mano*, dont se rapproche une guitare en constante évolution. Par la suite, les deux instruments ne différeront plus guère que par la taille, la table d'harmonie, le nombre de rangs de cordes et le style de l'interprétation.

L'instrument préféré des jongleurs est sans conteste la *vihuela de arco*, mais les instruments à vent rehaussent toutes les cérémonies : *trompas*, *trompetas*, *añafiles* (trompettes longues et droites), *bocinas* (cors), *sacabuches* (ancêtres du trombone), et toute une variété d'instruments à mi-chemin entre flûte, hautbois et clarinette (clarinette double, *tibia*, *cálamo*) forment des *bandas*. La percussion est extrêmement différenciée : tambours, tambours de basque, crotales, grelots *(cascabeles)*, cloches... Les castagnettes *(castañuelas)*, dont l'origine remonte à l'Antiquité — cf. les danseuses gaditanes dont parle Martial — sont représentées dans les miniatures des *Cantigas*. Il y a eu des castagnettes de métal, de nacre ou d'ivoire (de nos jours, les plus usitées sont en bois : *los palillos*), mais nous ignorons si l'actuelle technique de la *carretilla* (roulade) a coïncidé avec leur apparition, ou si elle s'est généralisée au XVII^e^, date où la castagnette est attestée comme instrument espagnol.

Les jongleurs médiévaux, tous instrumentistes, seront progressivement remplacés par les *ministriles* de la Renaissance, dont le rôle est similaire. Parmi les instruments populaires au Moyen Age — et au-delà —, on peut encore mentionner la cornemuse *(gaita)* et la *cinfonía* (notre vielle à roue).

Le clavier. — Les *Etimologías* de saint Isidore laissent supposer que l'Espagne du VII^e^ siècle n'ignore pas l'orgue, mais cet instrument est seulement attesté en 888 (à Tona, Catalogne). L'orgue portatif est très répandu à partir du X^e^. Plus tard, le positif *(Realejo)* sera souvent, comme dans les autres pays d'Europe, associé au grand orgue.

Il semble que, dès le XIII^e^ siècle, le *manocordio* ait possédé un clavier. En 1387, il est fait référence d'un *exaquier* (1), précurseur du *clavicordio* (qui aura une si grande audience au XV^e^ et au XVI^e^) et du *clavicímbano* (clavecin).

II. — Le seizième siècle

L'apogée du style choral va coïncider avec l'essor d'un style instrumental qui prendra bientôt sa relève, l'imperfectible

(1) Echiquier : psaltérion muni d'un clavier.

accomplissement de la polyphonie vocale portant en lui les germes de son érosion. Les instruments vont favoriser la transfusion, témoins la *vihuela*, qui, par son accord, par sa tablature simplifiant la lecture, facilite l'adaptation polyphonique, ou le clavicorde, qui autorise la réduction. Le XVI^e^ voit se multiplier les expériences en matière de facture d'instruments, et les écrits des théoriciens — le recours au castillan, devenu idiome national, encourage leur diffusion. Dès le XV^e^, la littérature didactique avait permis à Bartolomé Ramos de Pareja, professeur à l'Université de Salamanque, de susciter des commentaires passionnés avec son livre *Música práctica* (1482), qui remet en question certaines notions médiévales ayant trait aux intervalles consonants. Au début du XVI^e^, plusieurs éditions sont consacrées au traité de plain-chant, contrepoint et orgue, de Gonzalo Martínez de Biscargui. Les publications les plus marquantes s'échelonnent ensuite à partir de 1570, avec le *Vergel de Música* de Tapia Numantino et l'ouvrage célèbre — rédigé en latin — de Francisco de Salinas, *De Musica libri septem* (1577) où l'on peut déjà déceler une démarche de folkloriste. Paru en 1592, l'*Arte de Música teórica y práctica* de Francisco Montanos connaîtra (jusqu'en 1756) un grand succès d'édition. Enfin, la *Declaración de instrumentos* du *Fray* Juan Bermudo fournit d'utiles renseignements sur les instruments de l'époque : aux trompes et cors s'unissent les *cornetas* (cornets à bouquin) ; nouveau venu, le groupe des cromornes (instruments à anche double comme celle du basson — les premiers *Fagots* apparaissent au XVI^e^) ; il forme à lui seul un petit ensemble d'harmonie, comme celui des *chirimías*, qui possède aussi les quatre registres. *Sacabuche* et *dulzaina* (sorte de cromorne à sourdine qu'il ne faut pas confondre avec l'actuelle *dulzaina*, plus proche de la *chirimía*) poursuivent leur carrière. La famille des violes s'organise et voit se développer le rôle de la basse. La prédilection que les musiciens ibériques voueront à la *Música de arco* se manifeste en effet dès 1553 par la publication, due à Diego Ortiz, d'un traité de variations pour basse de viole.

Le clavier. — Pour le public du XVI^e^, orgue et précurseurs du clavecin se confondent ou se prolongent. Il nous est difficile de démêler ce qui revient en propre à l'un ou à l'autre de ces instruments : dans les recueils de l'époque, *Música de Tecla* (clavier) désigne aussi bien la littérature pour *mani-*

cordio, *clavicordio*, *clavicímbano* — ces termes étant plus ou moins synonymes — que celle dédiée à *el órgano*. Cette littérature pour orgue et clavecin est sans doute la plus perméable aux influences étrangères : elle reste étroitement liée à un culte d'obédience européenne, et ces instruments sont les mieux conçus pour faire une synthèse rapide de tout un répertoire qui circule librement, importé ou exporté par des musiciens découvrant des styles nouveaux qu'ils fécondent à leur tour. C'est ainsi qu'en Espagne, comme en Italie et en France, se développe le principe de la variation. Dans quelle mesure les Flamands qui séjournent à Madrid, les voyages de Cabezón en Angleterre et en Italie en favorisent-ils l'interpénétration ? Tout incline à penser que c'est le maître castillan qui introduit à Londres cet art de la variation que les virginalistes anglais sauront si bien adapter à leur tempérament. En Espagne, plusieurs formes vont bénéficier de cette nouvelle technique d'écriture, et en premier lieu le *Tiento* : non sans analogies avec le *Ricercar* italien, le *Tiento* (*tentar* = essayer) est une sorte de prélude libre qui permet à l'interprète d' « essayer » son instrument (et ses doigts... au début, il n'est même pas noté). Parallèlement aux fantaisies et toccatas, le *tiento* va devenir l'une des sources de création les plus fécondes de la musique instrumentale espagnole. Les diverses formes de variations qui entrent souvent dans sa composition s'appellent *diferencias* ou *glosas*. Elles s'enchaînent et se rehaussent avec un sens de la couleur, un goût du contraste, ces constantes de l'art ibérique, qui s'inscrivent dans la facture même des instruments : il est significatif que l'orgue espagnol, bien qu'en général de dimensions réduites — il possède alors deux claviers —, ait eu dès cette époque des registres dont les

jeux (trompettes rustiques, *dulzainas*...) permettaient des oppositions extrêmement vives entre les différentes combinaisons harmoniques. Ni l'Italie ni l'Angleterre n'ont connu cette instinctive exubérance de la sonorité.

Compositeurs et virtuoses. — La plupart des maîtres de chapelle sont « musiciens de clavier », les plus éminents étant *Fray* Tomás de Santa María, Francisco de Salinas, les frères Francisco et Jerónimo Peraza, Diego del Castillo et Bernardo Clavijo del Castillo qui professe (en 1594) à l'Université de Salamanque. L'œuvre de Cabezón demeure assez puissamment originale pour se démarquer d'une production qui n'est pas mineure pour autant. Réceptif — par le cosmopolitisme de la Chapelle de Charles Quint, puis par ses voyages — à nombre d'influences extérieures, dont celle, évidente, de Josquin des Prés, Cabezón coordonne l'adaptation de la polyphonie vocale aux exigences du clavier et l'avènement d'une technique spécifiquement instrumentale ; son art est un art de synthèse. Il emprunte souvent ses thèmes au répertoire de l'époque — témoins cette *glosa* sur le *romance Para quién crié yo cabellos*, et les célèbres variations sur le *Canto del Caballero* —, mais sa manière de les mettre en valeur a une fraîcheur qui n'exclut ni la science ni le raffinement. Savant, « le Bach espagnol » l'est au plus haut point, mais subtilité n'est jamais chez lui synonyme de desséchement. Ses variations sur des pavanes (1), des gaillardes ou des chansons castillanes, ses *Tientos* — ceux qu'on écrira au siècle suivant procéderont

(1) Contrairement à l'idée répandue, cette noble danse de Cour (2/4 ou 4/4), qui connaît sa plus grande vogue au XVI^e^ n'est pas d'origine espagnole mais italienne ; son nom viendrait de *Padova* (Padoue).

encore de lui — gardent l'allure spontanée de l'improvisation.

Les cordes pincées. — Si la guitare, aujourd'hui encore, reste le vivant symbole de la musique ibérique, c'est qu'elle est l'héritière d'une tradition profondément enracinée. On peut dire que luth, *vihuela* et guitare ont véritablement façonné les traits de la production instrumentale espagnole. Au XVI^e^ siècle, ce n'est pas le luth, si prisé en Italie, qui apparaît comme l'instrument national (il n'est pas oublié pour autant et l'un de ses interprètes, Baltasar Ramírez, connaît une renommée européenne). Ce n'est pas encore la guitare, alors dépréciée ; c'est à la *vihuela de mano* qu'échoit le rôle de constituer le répertoire. Assez proche de la guitare par la forme mais de sonorité plus mince, elle possède, comme le luth, six rangs de cordes doubles *(sol, do, fa, la, ré, sol)* mais ses trois cordes graves sont doublées à l'unisson et non à l'octave. Sa tablature est particulière à l'Espagne : ce sont des chiffres, non des lettres, qui indiquent le doigté (les guitaristes *flamencos* utilisent encore, sous le nom de *cifra*, un procédé d'écriture très voisin). La floraison de la littérature vihuelistique couvre une période relativement brève, mais les recueils qui s'échelonnent de 1536 à 1576 sont très denses, certains contiennent près de 150 pièces. Comme dans les *cancioneros* de la même époque, le mélange des genres y réunit des œuvres très disparates, appartenant au répertoire liturgique ou profane. Les chansons accompagnées sont les plus représentées : un contrepoint sobre et quelques accords y soutiennent une mélodie qui garde sa primauté. En prolongement de ce répertoire qui reste très autochtone en dépit des influences étrangères, s'organisent

les formes purement instrumentales déjà mentionnées : *fantasias*, *diferencias*, *tientos*.

Les œuvres. — Le chevalier don Luis Milán est l'auteur du premier *Libro de cifra* connu. Publié à Séville en 1536, ce recueil intitulé *El Maestro* comprend des chants accompagnés (*sonetos* — sur des sonnets italiens —, *villancicos* et *romances* — dont la *Durandarte* qui célèbre l'épée de Roland), des danses et des fantaisies qui, à l'encontre des chants, sont généralement dues à l'auteur. En 1538 sont publiés les *Seis libros del Delfín de Música* (1) de Luis de Narváez. Là encore, le mélange des genres est total (*villancicos*, transcription de chansons, dont la nostalgique *Canción del Emperador*). Le dernier livre contient des *diferencias* qui figurent souvent au répertoire des guitaristes contemporains (sur la chanson *Guárdame las vacas* et sur le *romance Conde Claros*). En 1546 paraissent à Séville les *Tres libros de Música en Cifra* (2) d'Alonso Mudarra. Le répertoire de ce chanoine sévillan qui séjourna longtemps en Italie est assez cosmopolite, mais l'élément national reste fortement représenté dans ces premières pièces pour guitare, dans ces danses, *tientos*, *glosas* et fantaisies pour *vihuela* (l'une des fantaisies, imitant le désaccord qu'un mauvais harpiste infligeait à son auditoire, rencontre toujours la faveur des interprètes). Autre recueil illustrant cette fulgurante percée de la *vihuela*, les sept livres constituant la *Silva de Sirenas* d'Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Outre des transcriptions d'œuvres franco-flamandes, des danses, des chansons — l'une d'elles, *Los brazos traigo cansados* fait encore référence à la geste de Roland — et des pièces de contrepoint, y figurent des morceaux conçus pour deux *vihuelas*. Sept livres composent également le *Libro de Música para Vihuela* de Diego Pisador (1552) ; il renferme une centaine de transcriptions diverses (certaines de Morales, Josquin des Prés, Gombert...), des *villancicos*, *villanescas* et *endechas* — sortes d'élégies populaires. Deux ans plus tard, l'*Orphenica Lyra* (Séville, 1554) du vihueliste aveugle Miguel de Fuenllana offre encore en six livres une vaste anthologie de musique sacrée et profane, d'adaptations d'œuvres étrangères (italiennes surtout : *madrigales*, *strombotti*...), de *romances (De Antequera sale el moro)*, de danses chantées *(La Girigonza)* et de fantaisies instrumentales. *El Parnaso* (1576) d'Esteban Daza (3 livres, le premier réservé aux œuvres de caractère instrumental, le second à la

(1) Transcrits et publiés par Emilio Pujol.
(2) *Ibid.*

musique religieuse, le troisième aux *romances*, *villancicos* et transcriptions) est la dernière publication liée au cycle de la *vihuela*, auquel il faut rattacher cependant trois recueils s'adressant, fait courant à l'époque, aussi bien aux interprètes d'instruments à cordes pincées qu'aux musiciens du clavier : le *Libro de Cifra nueva para Tecla, Arpa y Vihuela* (1557) de Luis Venegas de Henestrosa (transcrit par H. Anglés), l'*Arte de tañer Fantasía* (1565) de l'organiste Tomás de Santa María, enfin, de Cabezón, *Obras para Música de Tecla, Arpa y Vihuela* (publiées par son fils Hernando en 1578).

Féconde liberté, qui permet aux instrumentistes, puisant aux mêmes sources, de creuser un répertoire marqué du sceau national, de le diversifier, et de l'enrichir en fonction de leurs possibilités. Cette littérature hybride, pour cordes et pour clavier, a dédaigné jusqu'à présent la guitare, jugée trop fruste. Au cours de la seconde moitié du siècle, l'adoption d'un cinquième rang de cordes va précéder son entrée en scène. L'écrivain musicien Vicente Espinel a certainement aidé à promouvoir cette adjonction, mais rien ne prouve qu'il en est à l'origine, comme on l'a prétendu. En 1586, l'édition (Barcelone) du premier traité — d'un savant catalan, le Dr Juan Carlos Amat — consacré à la guitare va connaître pendant deux siècles un grand succès d'éditions et adaptations diverses. Mais la guitare, que le livre d'Amat appelle déjà *guitarra española*, ne fait encore qu'une timide apparition, prélude à sa glorieuse ascension.

III. — Le dix-septième siècle

Le renouveau instrumental du XVIe confirme au XVIIe ses principales orientations, axées sur la littérature des cordes pincées et celle du clavier, deux foyers distincts qui s'alimentent mutuellement. La maturation du style national s'approfondit, sous

l'influence prépondérante de la danse. Traditions — et créations — chorégraphiques tendent d'ailleurs à se codifier en des traités spécifiques (1). Il suffit de lire les nombreuses références musicales données par les écrivains de l'époque (en premier lieu Cervantes) pour situer l'importance accordée à la danse ; le terme *baile* y désigne généralement la danse populaire et le mot *danza* la danse aristocratique (mais la distinction reste arbitraire).

Les formes. — Plusieurs expressions péninsulaires connaissent au XVII^e une diffusion européenne ; la plupart sont des danses populaires très anciennes qui changent alors de style, les maîtres à danser les adaptant au répertoire de la Cour. Ainsi en est-il de la Sarabande, de la Chacone, de la Passacaille, de la Folía... La première est attestée au XVI^e (mais vers 1620, Lope de Vega la déclarera *muy antigua*) comme une danse « si lascive dans ses paroles, si impudique dans ses mouvements qu'elle suffit à mettre le feu même aux personnes les plus honnêtes » (2). Cette sensualité tendrait à prouver son origine orientale, certaines danses *flamencas* ayant hérité de ce caractère aussi voluptueux dans la gravité que provocant dans la véhémence : *Zambra* gitane, *Tientos*, *Farruca*... A la fin du règne de Philippe II, la *Zarabanda* est interdite, ce qui ne l'empêche nullement d'animer les *fiestas*. Vers 1590 elle est introduite en France et devient au XVII^e une cérémonieuse danse de Cour au rythme lent et ternaire ; dès le XVI^e elle a suscité de nombreuses adaptations instrumentales mais c'est au XVIII^e qu'elle fera partie intégrante de la Suite, origine de la Sonate, dont elle formera le mouvement lent. Bach, Couperin, Rameau et la plupart des compositeurs de l'époque ont écrit des sarabandes. Beethoven l'a évoquée dans l'Ouverture d'*Egmont* et Debussy en a inséré une dans sa suite *Pour le piano*. Comme la Sarabande avec laquelle elle présente de nombreuses similitudes, la *Chacona* est l'une des danses andalouses les plus répandues aux XVI^e et XVII^e siècles. Vient-elle d'Italie, comme certains l'ont prétendu, des Indes ou d'Amérique, comme le laisseraient supposer certaines allusions de Cervantes et de Quevedo ? Quelle que soit son origine, ses profondes racines andalouses ont déterminé ses traits les plus

(1) *Discursos sobre el Arte del Danzado* (1642) de Juan DE ESQUIVEL NAVARRO, *Libro de danzar* de Juan Antonio JAQUE...
(2) *Tratado contra los juegos publicos* du P. MARIANA (1536-1623).

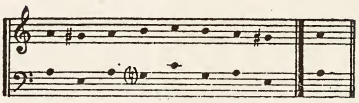
marquants. A la fin du XVI^e^, elle fait partie de ces danses « picaresques » si bien dépeintes par Cervantes dans ses *Nouvelles exemplaires* (cf. *La Ilustre Fregona*). D'autres descriptions contradictoires lui confèrent tantôt la même lascivité que la sinueuse Sarabande, tantôt une grande vivacité d'exécution : en fait elle devait sans doute, comme la plupart des danses *flamencas*, commencer avec un rythme très mesuré et se déchaîner dans un final qu'évoquent peut-être certaines *Bulerías*. Au XVII^e^, de la fusion entre ses éléments andalous et le classicisme des *Danzas Cortesanas* résulte l'une des expressions musicales et chorégraphiques les plus connues en Europe. En Espagne, la *Chacona* disparaît à l'aube du XVIII^e^, non sans marquer de son empreinte les danses de la *Escuela de palillos* mentionnées au chapitre I^er^. Mais en Italie (dès Monteverdi et Frescobaldi), en France (avec Chambonnières et ses élèves, avec Rameau — *Dardanus*), en Allemagne (avec Haendel, avec Bach — *Partita pour violon en ré mineur*) et en Angleterre, où elle n'est pas sans analogie avec le *Ground*, la Chacone va devenir l'une des applications les plus fécondes du principe de la variation amplificatrice, à partir d'une basse obstinée (4 à 8 mesures). Au XX^e^, Bartók lui fait encore référence dans sa *Sonate* pour violon, et l'on peut dire que le *Boléro* de Ravel en est une résurgence, mais l'esprit de variation anime ici la seule instrumentation, au lieu d'affecter les contours mélodiques.

La Passacaille était au XVI^e^ siècle une sorte de marche ou farandole que certains *ministriles* jouaient en passant *(pasar)* dans les rues *(calles)*, d'où son nom de *Pasacalle*. Au XVII^e^, elle devient une noble danse au rythme ternaire, dont la basse obligée servira de dessin générateur aux plus étincelantes variations instrumentales. Louis Couperin, Muffat, Buxtehude, Bach *(Passacaille et fugue en ut mineur)*, Brahms (Final de la *Symphonie n° 4* et des *Variations sur un thème de Haydn*), Ravel *(Trio)*, et, aujourd'hui encore, Henri Dutilleux (*Symphonie n° 1* — premier mouvement) ont exploité son principe directeur, assez proche de celui de la Chacone : la différence la plus notable est que le dessin obligé ne reste pas lié à la basse, mais peut se faire entendre dans les parties supérieures ou intermédiaires.

Dans leur version instrumentale, Sarabande, Chacone, Passacaille suivent, à quelques exceptions près, ce schéma rythmique :

Ex. 6. — (Cf. *Chacone* de Bach)

La Folia possède un caractère beaucoup plus spécifique. Ses origines sont très embrouillées, car elle est connue à la fois comme une danse (ses premières références sont portugaises) très ancienne — probablement reliée aux antiques danses de la fertilité —, qui s'exécutait dans une atmosphère carnavalesque, et comme un thème musical, qui apparaît pour la première fois dans certains *villancicos* du *Cancionero de Palacio*. Au XVI^e^, on le rencontre un peu partout sous les vocables les plus divers : *Pavane italienne* en Espagne, *French Galliard* en Angleterre, *La cara cosa* en Italie, l'*Espagne* en France... Au XVII^e^, la danse connaît une transposition aristocratique, et s'associe au thème, qui s'intitule désormais *Folies d'Espagne* et va s'imposer à des musiciens aussi différents que Gaspar Sanz, Corelli, Marin Marais, d'Anglebert, Haendel (*Sarabande de la Suite n° 11* — il apparaît également dans la *Cantate profane BWV 212* de Bach, dite *Cantate des Paysans*), et, plus tard, Liszt *(Rhapsodie espagnole)*, Rachmaninoff *(Variations sur un thème de Corelli)* et Manuel Ponce *(Variations et fugue sur la Folie d'Espagne)*. Ce thème caractéristique n'est pas sans ambiguïtés, car il se présente à la fois comme une basse (2 périodes de 8 mesures) et comme un chant, qui se superpose à cette basse, mais peut également se rencontrer seul (cf. *Variations* de Corelli). En général, les notes du chant servent de point d'appui aux variations mélodiques.



Ex. 7
Basse de la *Folia* et notes sur lesquelles s'appuie la variation

En marge de la Folía, on peut évoquer d'autres formes, souvent d'importation étrangère qui, popularisées en Espagne, se sont stylisées aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles en s'inscrivant dans le répertoire européen : les *Canarios*, qui étaient à l'origine des danses bruyantes et acrobatiques, transmises par les esclaves dont on faisait commerce dans l'archipel des Canaries, et l'ancienne *Morisca* (cf. *Morris dance* anglaise), au rythme ternaire très vif, qui est encore exploitée au XVII^e^, surtout à l'Opéra (notamment à la fin de l'*Orfeo* de Monteverdi). Enfin, c'est au XVII^e^ qu'apparaît la *Seguidilla Manchega*, déjà mentionnée à propos du folklore.

Spontanée ou élaborée, la chorégraphie hispanique est donc directement liée à la technique instrumentale au même titre que les transcriptions ou accompagnements de musique vocale, tant religieuse que profane. C'est surtout dans le cadre des instruments à cordes pincées que cette technique évolue ; l'instrument roi, en cette période où la *vihuela* tombe dans l'oubli, c'est la guitare, munie, nous l'avons vu, d'un cinquième rang de cordes. En 1626 est publiée (Ballard, Paris) la première méthode reflétant le style alors en vigueur : *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español* de Luis de Briceño. Le titre met en valeur, en plus d'un évident souci de plaire au néophyte, le caractère autochtone de l'interprétation. Une nouvelle forme de tablature s'y démarque d'une technique essentiellement destinée à l'accompagnement ; c'est une manière de représenter les accords, constitués en répertoire, par une lettre ou un chiffre arabe. Le style *rasgueado* se substitue au style *punteado* (pincé). Le *rasgueado*, procédé qui viendrait de l'Italien Girolamo Montesardo, fait vibrer l'accord avec les ongles (*rasguear* = gratter), c'est la technique, toujours en vigueur, des flamenquistes. Une deuxième publication (1645) est due à un Portugais, Nicolao Doizi de Velasco, *Nuevo método de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion*. Mais l'ouvrage capital demeure l'*Instrucción de música sobre la guitarra española* (Saragosse, 1674 ; réédité en 1697) du bachelier en théologie Gaspar Sanz, élève du *Maestro Capitán*. Ce recueil, complété d'un bref traité d'accompagnement et de contrepoint, est d'une grande richesse sur le plan musical et offre une vaste anthologie du répertoire du XVII^e^ ; un répertoire avant tout hispanique, malgré les nombreuses adaptations de formes étran-

gères : Sanz a étudié aussi à Naples et à Rome, mais n'a pas subi l'attraction de ses contemporains pour la France, c'est à Madrid qu'il se fixe et meurt en 1710. Une œuvre très populaire, *Fantasia para un Gentilhombre* de Joaquín Rodrigo, exploitera au XX^e^ siècle de nombreux thèmes du musicien aragonais dont le livre ne tarde pas à faire des émules. En 1677 paraît *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y Arpa*, œuvre de l'ecclésiastique don Lucas Ruiz de Ribayaz. *Poema armónico*, dernier livre consacré à la guitare, a lui aussi un prêtre pour auteur, don Francisco Guerau. Tous ces ouvrages sont enrichis d'exemples tirés de la tradition.

Comme en témoigne le recueil de Ruiz de Ribayaz, la harpe est appelée à jouer un rôle important, au même titre que les luths, *vihuelas* et théorbes, qu'elle détrône un peu en s'introduisant à l'Eglise. Elle a désormais sa place dans les principaux ensembles. Juan Hidalgo, par ailleurs musicien d'église et de théâtre, et inventeur d'un instrument appelé *clavi-harpa*, est alors son plus célèbre interprète.

Autre versant de la musique instrumentale, le clavier. Le clavecin ne connaîtra guère, avant la venue de Scarlatti, la même audience que dans les autres pays. Est-ce, comme le suggère Joaquín Nin (1), parce qu'au clavecin empenné, moins nuancé que la guitare — il substitue à la libre pression du doigt sur la corde un mécanisme complexe et fragile —, les Espagnols semblent avoir longtemps préféré le clavicorde ? Toujours est-il qu'entre les œuvres de Cabezón (probablement pensées pour clavicorde) et ce que l'on peut appeler l'École

(1) Introduction des *16 sonates anciennes d'auteurs espagnols*, Max Eschig, 1925.

scarlattienne, cet instrument dont Frescobaldi maîtrise déjà, avec quelle liberté, les ressources émotionnelles et techniques, qui permet à Froberger, à Louis Couperin, de forger la richesse et l'équilibre annonciateurs de l'éclatante phalange du XVIIIe, ne trouve pas en Espagne de représentant officiel. Le Catalan *Fray* Juan Romaña († 1687) cultive surtout l'épinette ; ses *toccatas* sont malheureusement perdues, ainsi que ses *gallardas* pour *chirimía*. Nous ne savons rien d'elles sinon la réelle notoriété qu'elles valurent à leur auteur. Dans le domaine du clavier, c'est surtout l'instrument du culte qui inspire le musicien du XVIIe, souvent partagé entre l'Eglise et le théâtre. Cabezón avait fait découvrir des possibilités insoupçonnées, qu'une nouvelle génération va approfondir. Certains organistes porteront un regard neuf sur cet acquis déjà constitué en tradition, mais tous seront redevables au génial Castillan, tels S. Aguilera de Heredia (né vers 1570) et le Portugais P. Manuel Rodriguez Coelho, qui publie en 1620 *Flores de Música para instrumentos de Tecla y Harpa*. La couleur instrumentale de ces versets et *tientos*, fruit d'un relief sonore particulièrement réussi et d'une prédilection très hispanique pour le mélisme obsessionnel et le déplacement de l'accent rythmique, prolonge l'esprit de Cabezón, esprit qui anime encore, six ans plus tard, les pages d'un recueil assez insolite, le *Libro de Tientos y otras piezas orgánicas, titulado Facultad Orgánica*. Nous saurions peu de chose de son auteur (est-il portugais ou andalou ?), Francisco Correa de Arauxo, si Santiago Kastner n'avait contribué à le faire connaître par la transcription et l'analyse de son œuvre (1948). Né vers 1576, organiste à Séville en 1598, on situe sa disparition vers 1663. Il n'a écrit que pour l'orgue et synthétise l'héritage du XVIe. Il sait aussi pres-

sentir ce qu'expriment en d'autres lieux Frescobaldi, Bull ou Titelouze, tout en restant essentiellement ibérique ; son hispanité s'épanouit en un style très personnel, où les sonorités sont recherchées avec un sensualisme qui surprend, au milieu de l'austérité un peu desséchante de ses contemporains. Une grande liberté rythmique et une audace harmonique née d'une rare originalité mélodique caractérisent ses *Tientos* qui adoptent des formes très diverses, quelquefois proches de la chanson populaire (cf. *Canzone* de Frescobaldi).

Autre créateur, dans la seconde moitié du siècle, le Valencien Juan Cabanilles (1644-1712). Higinio Anglés a transcrit et publié 4 volumes (de 1927 à 1956) de ses compositions, dont un nombre important a malheureusement disparu. Son œuvre *(villancicos, folías, tientos, tocates, pasacalles, gallardas...)* apparaît comme la géniale conclusion du cycle inauguré par Cabezón, bien qu'une nouvelle forme de sensibilité s'y insinue parfois, à laquelle se ralliera l'Ecole du XVIII^e^. Cabanilles cultive la variation avec brio, dans un style contrapuntique fidèle à l'esprit flamand (on l'appelle « le Buxtehude espagnol ») ; s'il connaît à fond le répertoire français et italien, la fugue germanique lui reste étrangère. On rencontre dans ses *Tientos* de nombreuses dissonances que certains analystes n'hésitent pas à taxer de maladresses, mais la fraîcheur de ses *Villancicos*, la fantaisie de ses *toccate*, aux accents déjà préromantiques, dépassent le cadre des influences et des techniques.

Parmi les grands organistes du XVII^e^, on peut encore mentionner Pablo Bruna, surnommé « l'aveugle de Daroca », Juan Pérez Roldán (Madrid), Andrés Lorente (Alcalá), Pablo Nassarre (Saragosse) et Juan Verdalet (Gerona).

L'instrumentation. — La plupart des instruments répertoriés au XVI^e^ poursuivent leur carrière. Depuis longtemps déjà, les *ministriles* s'organisent en « orchestre » où les éléments hétéroclites sont interchangeables, la répartition des rôles n'étant pas très définie. Les instruments à archet suivent l'évolution européenne ; nouveau venu, le violoncelle s'intègre aux ensembles instrumentaux ou sert de basse continue à la musique de clavier. Au siècle suivant, l'influence italienne va promouvoir la musique de chambre, mais c'est au XIX^e^ que le violon solo s'affirmera en tant que concertiste.

IV. — Le dix-huitième siècle

C'est dans le domaine de la musique instrumentale que l'influence italienne se révèle le plus profitable. La vitalité du style national permet l'établissement d'un art de synthèse, qui reste profondément ibérique par son esprit tout en bénéficiant des techniques étrangères. La littérature didactique devient envahissante. L'un des plus intéressants jalons en est peut-être un chapitre (extrait de *Del Origen y Reglas de la Música...*) du jésuite Antonio Eximeno (1729-1808), « dédié au goût populaire des nations européennes pour la musique », où l'on a voulu voir (Pedrell...), avec des extrapolations un peu tendancieuses, l'amorce de ce mouvement folkloriste qui sera l'apanage du XIX^e^.

A la fin du siècle, la brusque explosion de l'art andalou n'est pas sans répercussions sur la musique « savante ». La danse reste le commun dénominateur des styles et des formes, la floraison des traités en témoigne ; *folías*, *seguidillas*, *chaconas* sont toujours à l'honneur, mais un autre répertoire se décante : *boléro manchego*, *jota aragonaise*, *polo andalou*, et ce *fandango*, certainement plus ancien, mais dont on ne trouve les premières traces qu'au XVIII^e^. Par sa forte individualité mélodique et rythmique, il se prête aisément à la stylisation, et

son écho est perceptible dans nombre de créations instrumentales, dont il est parfois le thème générateur : *Quintette en ré mineur pour guitare et cordes*, de Boccherini, *Fandango* du Padre Soler. Son schéma traditionnel a été si diversement exploité (même avec un rythme binaire...) que lorsqu'on le reconnaît au passage c'est beaucoup plus par sa couleur que par sa structure. Ses cadences et ses mélismes sont devenus si familiers, à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^, qu'il nous arrive de rencontrer, même dans le répertoire austro-allemand, des formules qui semblent leur faire référence. Références sûrement fortuites d'ailleurs, ces éléments caractéristiques se détachant facilement d'une sorte de syntaxe musicale d'essence populaire (où ils rejoignaient ceux de la polonaise) pour s'intégrer, sans avoir l'air d'une citation, dans un développement de forme sonate.

La technique de la guitare — qui reste alors l'instrument populaire — est facilitée par la progressive suppression des cordes doubles, le complément d'une sixième corde palliant l'appauvrissement des basses. Miguel García, moine cistercien et organiste, plus connu sous le nom de *Padre* Basilio, va jusqu'à promouvoir l'adjonction d'une septième corde (expérience sans lendemain) et tire de l'oubli la technique du *punteado*. Son abondante production reste marquée du sceau liturgique, mais, s'il ne parle pas la langue de son instrument de prédilection, il rétablit ses lettres de noblesse dans les milieux aristocratiques et ouvre la voie que suivront bientôt F. Sor et D. Aguado. Son influence s'exerce sur Federico Moretti, qui publie (1799) ses *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*. Cette dernière année du siècle voit également la parution d'une *Escuela...* d'Antonio Abreu, et d'un *Arte de tocar la guitarra*

española de Fernando Ferandiere, qui est aussi l'auteur d'un traité de violon.

La harpe connaît une étrange défaveur mais des traités et transcriptions diverses sont encore publiés à son intention.

L'un des centres d'intérêt les plus positifs est alors la percée de la musique de chambre, promue par le règne de l'italianisme. Les maisons princières et ducales *(Casa de Alba)* y cultivent un répertoire tant national qu'étranger (Locatelli, Telemann). Professionnels et amateurs y unissent leurs talents. (Parmi ces derniers, le poète Tomás de Iriarte, à qui la musique espagnole doit tant de références littéraires, et le futur Charles IV.) Cet engouement pour la musique de chambre ne se limite pas à Madrid, ainsi qu'en témoigne le succès obtenu à Cadix par l'oratorio symphonique de Haydn *Les Sept Dernières Paroles du Christ* (commande d'un chanoine de la ville), dont la version pour quatuor sera particulièrement appréciée.

L'essor du violoncelle est encouragé par le séjour de deux Italiens, compositeurs et interprètes de cet instrument, Gaetano Brunetti († 1798) et, le plus célèbre, Luigi Boccherini (1743-1805), dont l'immense production englobe tous les genres ; son pays d'adoption lui a inspiré deux quintettes, *Músicas nocturnas en Madrid*, et celui en *ré* mineur, déjà cité, dont le dernier mouvement serait une adaptation du Fandango qu'interprétait *El Padre* Basilio. La guitare joue d'ailleurs un rôle concertant dans d'autres œuvres de cet Italien qui a su refléter avec une très savante ingénuité les formes ibériques.

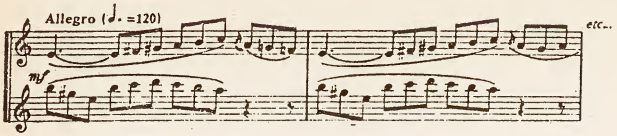
Les violonistes subissent évidemment la fascination de l'esthétique italienne. On ignore si José Herrando, dont l'*Arte y Puntual explicación del modo de tocar el Violín* représente le premier traité espagnol consacré à la technique du violon, a été réellement l'élève de Corelli comme on l'a prétendu. Par contre, l'Ecole de Tartini est connue de Francisco Manalt, auteur d'une *Obra harmónica en seis*

sonatas de Cámara de Violín y Bajo solo (publication de l'Institut espagnol de Musicologie).

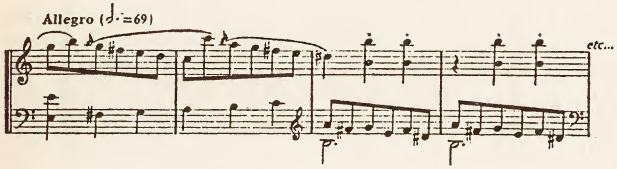
Les bois et les cuivres prennent une importance croissante dans les ensembles instrumentaux, tant à l'Eglise qu'au théâtre. Flûte et hautbois requièrent en général le même interprète à l'orchestre, car leurs interventions sont séparées ; ils s'affirment d'ailleurs comme solistes : Luis Misón et les frères José, Juan et Manuel Pla enrichissent à la fois leur technique et leur répertoire. Dernier héritier de la flûte à bec, le flageolet connaît un grand succès dans les milieux aristocratiques. Clairons, cors et trompettes rehaussent l'éclat des cérémonies et représentations (parmi leurs interprètes on peut citer Manuel Galar et Felipe Crespo). Les formations symphoniques s'organisent, surtout à la fin du siècle, avec la prolifération des genres scéniques tributaires de leur participation.

Mais le foyer le plus incandescent, du moins quant à la valeur des œuvres engendrées, c'est le monde du clavier, avec le clavecin qui connaît enfin sa consécration ; à la fin du siècle, son règne sera parallèle à l'essor du piano-forte. L'événement qui va influer sur l'orientation de la musique espagnole est le séjour de Domenico Scarlatti ; venu au Portugal pour enseigner la princesse Maria Barbara de Braganza, le claveciniste napolitain suit son élève de Lisbonne à Séville, puis à Madrid où il se fixe en 1729 (il y mourra en 1757) lorsqu'elle épouse le futur Ferdinand VI. L'essentiel de son œuvre (environ 550 sonates pour clavecin intitulées — du moins les premières — *Essercizi*) est écrit pendant ces années madrilènes. Y a-t-il une prédisposition, chez ce Méditerranéen, qui lui permette d'intégrer aussi naturellement, sans aucune rupture de style — il reste profondément italien — les principaux schémas harmoniques et rythmiques de la tradition

péninsulaire ? Ces deux exemples en témoignent. Le premier évoque la « cadence andalouse », le second illustre le Fandango :



Ex. 8. — Scarlatti
Sonate en *la* mineur (*Longo* n° 241)



Ex. 9
Sonate en *la* mineur (*Longo* n° 243)

Albéniz et Falla se souviendront de l'art de Scarlatti pour ériger un motif populaire en principe de composition, de sa concision essentielle, de ses acciaccatures, de ses notes répétées suggérant tour à tour la sèche limpidité du *punteado* guitaresque, l'âpreté du *rasgueado* ou l'irisation sonore du trémolo. En ce qui concerne son influence directe sur les clavecinistes espagnols, la question est assez ambiguë, d'abord parce qu'à son arrivée en Espagne, où le clavecin semblait voué à l'accompagnement, il n'a pas trouvé une Ecole suffisamment homogène pour qu'il puisse d'emblée s'imposer comme chef de file. Il est donc un peu risqué de parler d' « Ecole scarlattienne », bien que les Espagnols de la seconde moitié du siècle soient

réceptifs à l'œuvre du Napolitain dont la présence agit davantage comme un catalyseur que comme un réel facteur d'enseignement. Il y a tout de même des disciples, de fait ou d'esprit, dont le Portugais Carlos de Seixas (1704-1742), organiste et claveciniste à la chapelle de Lisbonne au moment où Scarlatti la dirige, et Manuel Blasco de Nebra († 1784). Ce Castillan, élève de son oncle José de Nebra, est l'auteur de *Seis sonatas para clave* où l'influence du Madrilène d'adoption apparaît indéniable. Mais l'héritier le plus direct est de toute évidence le *Padre* Soler. Plusieurs faits semblent confirmer que l'organiste de l'Escurial a été le disciple de Scarlatti, vers 1755. Les sonates (1) du moine catalan adoptent, non seulement le principe monothématique et le cadre bipartite des *Essercizi* — cadre déjà connu des Espagnols bien avant Scarlatti ; Soler ne cherche pas, comme ses contemporains germaniques, à le faire éclater —, mais leurs modulations sans transitions, leurs cadences obsessionnelles, leurs motifs directeurs où le rythme et l'harmonie se superposent avec une densité qui n'enlève rien à leur clarté. Le lyrisme à la fois secret et expansif du maître italien reste étranger à Soler dont l'instinctive expression s'inscrit dans le jeu des couleurs, des oppositions brutales, de la concision thématique et de la fluidité des enchaînements. Ce grave théoricien, cet infatigable chercheur — il a créé deux clavecins en tiers de ton — imprime à ses sonates une pulsation ardente qui n'exclut pas une sensibilité préromantique ; si Scarlatti, de quarante ans son aîné, traduit encore l'esprit baroque, Soler annonce parfois le style

(1) Plus d'une centaine ; l'édition la plus complète est celle de l'Unión Musical Española, commencée en 1957 ; certaines sont étudiées et publiées séparément par S. Kastner, ou figurent dans les deux volumes de sonates anciennes publiées par J. Nin.

galant et l'esprit mozartien. Harmonie sous-jacente, rythme générateur ou mélisme cadentiel soulignent son indéracinable hispanisme, mais *fandangos*, *seguidillas*, *zapateados* ont beau investir les rythmes ou les thèmes, leur apparition est intégrée à l'élément dynamique avec un naturel prouvant qu'il s'agit là d'un accent involontaire et non d'une consciente utilisation du patrimoine national telle qu'elle se produira au siècle suivant. Comme le note très justement Joaquín Nin, « le moindre des soucis du P. Soler, en écrivant ses sonates (...) fut d'en faire des documents d'hispanisme ». Si l'œuvre du musicien catalan nous emporte en effet, quelle que soit la science de l'écriture, par son irrésistible séduction, ce charme tient précisément à la libre imprégnation du génie autochtone qui, grâce à la spontanéité de son jaillissement, a conservé une inaltérable fraîcheur.

D'autres clavecinistes — édités par J. Nin — gardent eux aussi cet arôme du terroir, mais certains sont de purs produits de l'italianisme ou reflètent l'esthétique de Haydn qui jouissait alors d'une très large audience : le P. Vicente Rodríguez († 1761), Freixanet (né vers 1730), le P. Narciso Casanovas († 1799), le P. Felipe Rodríguez († 1814), le P. Rafaël Anglés († 1816), Cantallos (né vers 1760), Mateo Albéniz († 1831), le P. José Gallés († 1836) et Mateo Ferrer († 1864). Les derniers écrivent pour piano-forte. Mateo Albéniz a efficacement contribué à former l'école de piano moderne, et Mateo Ferrer, organiste et maître de chapelle à Barcelone, nous a laissé une sonate à l'accent beethovénien.

C'est encore le P. Soler qui domine la production organistique, avec ses six concertos pour deux orgues, ses six quintettes pour orgue — ou clavecin — et instruments à cordes (transcrits et publiés par R. Gerhard en 1933), ses *Tientos*, sans compter les œuvres à caractère liturgique. Parmi les grands organistes, on peut aussi mentionner Joaquín de Oxinaga, et rappeler les noms d'Antonio Líteres Montalvo, José Lidón, José de Nebra et Félix Máximo López.

V. — Dix-neuvième et vingtième siècles

Sur le plan de la création, la musique instrumentale va connaître pendant presque un siècle une stérilité qui est en fait une longue gestation. L'essentiel de la vie musicale se concentre au théâtre entre la zarzuela et l'opéra italien.

Le XIX^e^ est l'âge d'or de la Symphonie européenne mais en Espagne l'essor symphonique est plus tardif. Des associations de concert naissent et se développent, tant à Madrid qu'à Barcelone ; les orchestres constitués feront souvent appel à des directeurs étrangers tels que Saint-Saëns, R. Strauss, d'Indy ou Weingartner... Cependant, malgré la fascination exercée par la musique symphonique allemande, et, au début du XX^e^, par l'École française (la Schola), les musiciens ibériques ne se réalisent pas vraiment dans le cadre imposé par la symphonie classique et romantique. Le jeune Juan Crisóstomo de Arriaga, mort (1826) à Paris à l'âge de 20 ans, aurait peut-être démenti cette assertion : la fraîcheur toute mozartienne de sa symphonie et de ses trois quatuors laissait augurer de cet enfant prodige, très brillant violoniste, l'épanouissement d'un réel talent en ce domaine. Mais d'une manière générale en cette période de transition, des symphonies descriptives de Tomás Genovés (écrites vers 1835) à la symphonie post-straussienne de Manuel Manrique de Lara († 1929) le génie espagnol, lorsqu'il se manifeste dans la musique symphonique, se révèle à lui-même sous des dehors scéniques, à moins que l'esprit rhapsodique n'aimante son inspiration. Mais avant que cet esprit rhapsodique ne féconde des œuvres telles que la suite *Catalonia* (Albéniz), *Nuits dans les jardins d'Espagne* (Falla) ou la *Symphonie sévillane* de Turina, pour ne citer que des pages orches-

trales, il aura fallu toute une évolution psychologique et artistique. Psychologique, avec la naissance et le cheminement de la musicologie : travaux de Barbieri, d'Eslava de Pedrell, prolifération des revues musicales et ouvrages didactiques. Artistique, avec la diffusion du répertoire populaire et la maturation du style instrumental : le XIX^e est l'ère des virtuoses, et ce n'est pas un hasard si l'essor de la musique symphonique est précédé d'une floraison de prestigieux solistes.

C'est l'époque glorieuse du violon espagnol, promu par des interprètes tels que Jesús de Monasterio († 1903), élève à Bruxelles de Charles de Bériot, professeur au Conservatoire de Madrid et fondateur de la *Sociedad de Cuartetos*. Pablo de Sarasate (1844-1908) obtient, dès l'âge de treize ans, son premier prix au Conservatoire de Paris, dans la classe de Delphin Alard, avant d'aborder une carrière internationale. C'est pour lui qu'Edouard Lalo compose sa *Symphonie espagnole*, et, dans l'œuvre de ce musicien français de lointaine ascendance ibérique, on rencontre parfois de curieux échos des *Aires Españoles* écrits par son interprète et ami. De la classe de Monasterio sortiront Enrique Fernández Arbós, qui sera le condisciple d'Albéniz à Bruxelles avant de diriger l'*Orquesta Sinfónica* de Madrid, et A. Fernández Bordas, l'un des maîtres de l'éminent violoncelliste Pablo Casals (1876-1973), qui sera l'un des premiers à ressusciter les 6 Suites de Bach pour violoncelle seul.

La guitare est désormais concertiste à part entière. Au début du siècle, son plus remarquable interprète est Fernando Sor (1778-1839), qui écrit pour son instrument préféré une célèbre méthode, des sonates, études et rondos toujours très prisés dans les récitals contemporains. Ce composi-

teur honorable a doté la guitare d'un répertoire « sérieux » qui lui faisait alors défaut. L'*Escuela de guitarra* de Dionisio Aguado († 1849) est elle aussi toujours en vigueur. A la fin du siècle, Francisco Tárrega († 1909) suscite une nouvelle école, dont les principaux représentants seront Miguel LLobet († 1938) trop tôt disparu et Emilio Pujol, compositeur et musicologue († 1980). A la brillante Ecole de guitare espagnole appartiennent également Regino Sáinz de La Maza, dédicataire du *Concerto d'Aranjuez*, et deux virtuoses de renommée mondiale, Narciso Yepes et Andrés Segovia († 1987) qui, par ses transcriptions (*Chacone* de Bach) et son action auprès des compositeurs de son temps, a puissamment contribué à élargir le répertoire de cet instrument, qui connaît actuellement une faveur sans précédent.

Un peu délaissée au XVIII^e^, la harpe retrouvera assez tardivement son audience grâce à Clotilde Cerdá († 1925), plus connue sous le nom d'Esmeralda Cervantes. Nicanor Zabaleta en est aujourd'hui l'un des plus grands interprètes européens.

Mais c'est du piano que vont jaillir les premières œuvres vraiment significatives du génie espagnol. Dès le début du siècle apparaît une pléiade de pianistes dont le premier en date est Pedro Albéniz († 1855), élève de Herz et de Kalkbrenner (la plupart des pianistes de l'époque étudient au Conservatoire de Paris, comme le feront, à la fin du siècle, les Catalans Joaquín Malats — † 1912 — et Antonio Nicolau). Les Madrilènes José Tragó (1857-1934) et le Navarrais Joaquín Larregla (1865-1945) se détachent de cette Ecole pianistique, qui va s'incarner en des talents aussi éblouissants que ceux d'Albéniz, Granados, Ricardo Viñés, Joaquín Nin, Manuel

Infante, Leopoldo Querol, Eduardo del Pueyo, José Iturbi, José Cubiles et Alicia de Larrocha.

Les organistes sont toujours très nombreux au XIX^e^, mais on ne rencontre plus de grands novateurs. La plupart sont également pianistes, comme Pedro Albéniz, ou maîtres de chapelle, comme Indelacio Soriano Fuertes († 1857). Epurée, mais toujours étroitement liée à l'évolution contemporaine, la tradition organistique sera cultivée au XX^e^ par des maîtres tels que Federico Olmeda, Victor de Zubizarreta, José María de Ubeda, et, actuellement, le P. Paulino Ortiz de Jocano, organiste de l'Escurial depuis 1959.

La plupart des virtuoses du XIX^e^ ont écrit des pages d'inspiration souvent facile, issues d'un romantisme conventionnel avec quelques trouvailles mélodiques ou rythmiques assez proches du style zarzuelesque. Une anthologie de cette « Musique de caractère » réunirait ainsi *Adiós a la Alhambra* de Monasterio, la *Serenata* de Malats, *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega et certaines *Danses espagnoles* de Sarasate, dont le *Zapateado* est exploité avec un succès jamais démenti par les ballets espagnols contemporains, ainsi que la bondissante *jota* de Larregla, *Viva Navarra*. Ces « Evocations » se contentent parfois d'insérer des thèmes populaires dans un contexte harmonique plus élaboré. Leur réussite vient en partie de la qualité de la sève autochtone dont elles sont directement imprégnées. Le même phénomène s'est produit avec certaines œuvres des compositeurs étrangers qui ont sacrifié à l'hispanisme : *Caprice brillant sur le thème de la jota aragonaise* de Glinka, *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakov, *España* de Chabrier... Peut-on dire, ainsi qu'Albéniz à propos de *Carmen*, que tous ces hispanistes russes ou français n'ont projeté

sur la musique espagnole qu'une « lumière [polonaise] » (1) ? Il est certain que ces brillants exercices de style demeurent des pastiches, mais avec Debussy (2) et Ravel (3), le pastiche va s'intérioriser, et l'aperception du monde ibérique va se révéler si subtile que les compositeurs espagnols (surtout Falla) pourront, grâce à eux, approfondir leur hispanité. Mais auparavant se seront imposés les grands créateurs de la transition XIX^e-XX^e, Albéniz et Granados.

(1) Cité par Henri COLLET dans *Albéniz et Granados*.
(2) *Ibéria, Soirée dans Grenade, La Puerta del Vino, la Sérénade interrompue...*
(3) *Rapsodie espagnole, L'Heure espagnole, Alborada del Gracioso, Boléro...*

Chapitre V

L'ÉCOLE ESPAGNOLE DU XX^e SIÈCLE

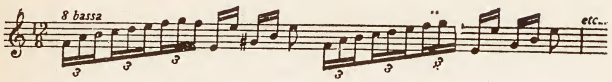
Isaac Albéniz. — Il naît en 1860, à Camprodón (Gerona). Pianiste prodige, sa précocité l'entraîne dès l'âge de 8 ans à quitter sa famille pour entreprendre seul des tournées en Espagne, puis à l'étranger. Toute sa jeunesse ballottée, tumultueuse, semble un véritable roman picaresque. Son apprentissage est intermittent et sporadique ; les temps forts : ses études au Conservatoire de Bruxelles, ses rencontres avec Liszt, avec Pedrell dont il subit l'attraction sans être vraiment l'élève, et l'influence de la Schola où il enseigne le piano en 1898 lorsque, stabilisé par un mariage heureux, il se fixe en France. Dans le milieu qu'il fréquente alors gravite l'élite de la musique espagnole, Turina, dont il fait éditer le quintette, Falla — en 1907 — et le pianiste Ricardo Viñes († 1943), exceptionnel interprète (musicologue, compositeur, poète...) qui favorise à plus d'un titre l'osmose entre l'art ibérique et l'art français. Albéniz connaît aussi Debussy, Dukas, Fauré, Déodat de Séverac... S'il reste profondément espagnol, la France offre un climat propice à l'épanouissement de son génie. Il meurt prématurément en 1909, terrassé par le mal de Bright.

On a convenu de répertorier son œuvre en y distinguant trois « manières » successives ; c'est un peu arbitraire ; il y a bien sûr une évolution continue dans le sens d'une complexité croissante (la suite *Iberia* est tellement hérissée de difficultés qu'Albéniz a craint qu'elle ne soit injouable) mais dès la première manière, qui réunit, entre autres pièces diverses — études, sonates, suites anciennes, concerto pour piano et mélodies —, les deux *Suites espagnoles*, les *Recuerdos de Viaje* et les *Chants d'Espagne*, le musicien est là tout entier. A la

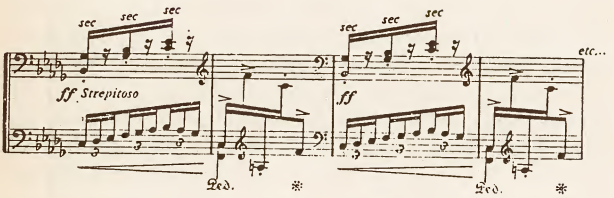
deuxième manière se rattachent les principaux ouvrages scéniques et la rhapsodie *Catalonia*, l'un des rares hommages d'Albéniz à sa terre natale (ce Catalan, qui a coutume de dire « je suis More », chante surtout l'Andalousie et l'Aragon). La troisième manière est l'ère des chefs-d'œuvre : *La Vega*, *Azulejos*, et les quatre cahiers d'*Iberia* (I. *Evocación*, *El Puerto*, *Fête-Dieu à Séville* ; II. *Rondeña*, *Almeria*, *Triana* ; III. *El Albaicín*, *El Polo*, *Lavapiés* ; IV. *Málaga*, *Jerez*, *Eritaña*).

Sur la filiation de cette œuvre si diverse et si une en ses composantes essentielles, il faut rappeler la primauté de l'impulsion instrumentale : Albéniz est un virtuose du piano ; l'harmonie, chez cet autodidacte, naît de la plénitude des accords qu'engendrent les doigts inspirés. L'éclectisme de l'interprète favorise, chez le compositeur, l'élaboration d'un style qui se nourrit au hasard des rencontres musicales : de Schumann procède peut-être le sens du caprice, de l'imprévisible détour ; de Chopin, la sensualité harmonique, le *rubato*, les incursions — rares — dans le domaine du nocturne *(Córdoba)* ; de Liszt, l'esthétique du rhapsode — elle correspond à la sienne — et la virtuosité créatrice. Bien que le burin d'Albéniz s'oppose à l'estompe debussyste, un sens aigu de la perspective sonore — effets d'éloignement — établit souvent un climat impressionniste dans les « Evocations » albéniziennes. L'empreinte de Scarlatti canalise, par un naturel équilibre, le ruissellement des sonorités à l'intérieur d'un cadre plus strict. Albéniz doit au Napolitain une certaine carrure rythmique, les rugueuses et savoureuses dissonances des accords appoggiaturés, l'instinctive harmonie entre l'expression formelle et le jaillissement du folklore, car la principale filiation d'Albéniz est populaire ; bien que les thèmes en demeurent entièrement originaux, ses « Souvenirs » d'Espagne sont ibériques dans leur substance même, imprégnée de toutes ces musiques

du terroir encore vivantes dans le cœur de l'exilé. Les rythmes spécifiques en constituent la pulsation vitale ; c'est autour d'eux que, par opposition ou par émanation directe, s'organise une mélodie qui suit généralement la courbe du mélos andalou et



Ex. 10. — *Soleares*



Ex. 11. — (Albéniz, *El Albaicin*)

reflète la coupe métrique de l'octosyllabe. Albéniz n'a pas cherché à recréer le *Cante Jondo*, comme le fera Falla dans ses *Canciones* ; peut-être parce que, chez lui, l'accompagnement prime un chant qui reste assez présent pour vivre par lui-même mais devient poreux, indissociable du chatoiement pianistique. La luxuriance de ce pianisme créateur est disciplinée par un style guitaresque qui en forme la fluide ou inflexible armature : larges accords de *pizz*, impulsifs *rasgueados*, littérales traductions de rythmes *flamencos* (Ex. 11 et 12), *punteado* à l'obsédante régularité *(Asturias)*, bémolisation qui feutre l'éclat des sonorités *(La Vega)*

sans nuire à l'ardente précision ni à l'allégresse, contenue ou explosive. « L'humeur le plus souvent exprimée dans cette œuvre sans mauvaise conscience est la joie », écrit V. Jankélévitch. Une joie innocente et spontanée, sur fond d'orientale nostalgie cependant, irrépressible élan vital d'un homme qui, selon l'expression de Debussy, « jetait de la musique par les fenêtres » ; une joie qui ne craint pas de s'encanailler, de frôler la vulgarité *(Lavapiés)* sans y tomber, car l'inspiration d'Albéniz, marquée du sceau d'une « noblesse » plébéienne (2), est pure de tout alliage douteux. Falla, Messiaen et bien d'autres musiciens contemporains ont, en fonction de leur tempérament, capté un reflet d'*Iberia* : recréation du folklore pour l'auteur du *Tricorne*, esthétique de l'envoûtement pour Messiaen, fasciné par la lancinante rythmique et l'ancestral fatalisme d'*El Polo*. Mais, quelle que soit sa postérité, Albéniz demeure le musicien qui a « fondé l'Ecole espagnole par quelques morceaux écrits comme en se jouant » (Henri Collet).

Son ami **Enrique Granados**, de sept ans son cadet, va lui aussi contribuer à la consécration de l'Ecole ibérique. Catalan de naissance (Lérida, 1867), son père est originaire de La Havane. Remarquable pianiste, il entre au Conservatoire de Barcelone tout en étudiant l'harmonie avec Pedrell. En 1887 il séjourne (deux ans) à Paris où il se lie avec R. Viñés ; son retour inaugure une brillante carrière de concertiste, de compositeur et de pédagogue. Ses *Danses espagnoles* provoquent l'intérêt de musiciens français (Saint-Saëns) et de « folkloristes » étrangers (Grieg, César Cui...). Très fructueuses sur le plan de la composition, les années 90 voient s'échelonner la parution des *Valses poétiques*, la création de l'opéra *María del Carmen*, l'élaboration d'autres ouvrages scéniques, de l'*Allegro de concert*, des *Goyescas*, des *Tonadillas*, des *Canciones Amatorias*, des transcriptions de Scarlatti... En 1901, Granados

(1) *La rhapsodie.*
(2) Gabriel LAPLANE, *Albéniz, sa vie, son œuvre.*

fonde une Académie de piano où lui succédera son disciple Frank Marshall, professeur d'Alicia de Larrocha qui transmet à son tour son enseignement tout en menant une carrière exemplaire. Jusqu'en 1914 il multiplie les concerts, en association avec les plus grands virtuoses de son temps, compatriotes ou étrangers (Nin, Manén, Ysaye, Thibaud...). Son opéra *Goyescas* doit être créé à Paris quand la guerre éclate. La création aura lieu deux ans plus tard à New York ; le retour d'Amérique sera fatal à Granados et à son épouse : leur navire, le *Sussex*, est torpillé par un sous-marin allemand (1916).

L'œuvre de Granados est extrêmement populaire mais ses détracteurs ne sont pas rares, surtout parmi les musiciens « cérébraux ». On lui fait grief d'être superficielle, d'ignorer les lois de la construction, d'accumuler les maladresses techniques ; reproches en partie justifiés : Granados n'est pas un chef de file, créateur d'une esthétique. Il se rattacherait plutôt au passé, laissant l'avenir à son aîné Albéniz. L'influence de Schumann *(Escenas románticas)* et surtout de Chopin, avec lequel il a de très profondes affinités, pénètre une œuvre qui est sans doute la seule à refléter en son essence l'Espagne romantique : poésie du jardin nocturne *(La maja y el ruiseñor)*, frémissante nostalgie *(Añoranza)* d'une âme sensible à l'excès, hantée par l'immanence de la mort. Une nostalgie qui fuit les outrances du pathétisme ; elle ne s'exprime jamais si bien qu'à travers la fraîcheur d'une mélodie cristalline *(Tonadillas, Danses espagnoles)* ; insidieuse, elle s'infiltre à l'intérieur du tempo le plus allègre, vibration émotive qui cerne les contours les plus accusés : car Granados n'est pas un musicien de l'indolence, et si une certaine volupté créole peut sembler la clef de son lyrisme, énergie et motricité ne sont pas absentes d'une œuvre qui unit la subtilité latine (fauréennes *Canciones amatorias*) à l'esprit ibérique le plus pur. L'hispanisme de Granados est un monde à part ; la

couleur n'en est pas *flamenca* avec ce que cela comporte d'arabisme. Malgré les ambiguïtés modales *(Danse n° 5 Andaluza)* et les rythmes guitaresques *(Fandango del Candil)*, l'Espagne de Granados n'est pas liée à la *moreria* comme celle de son ami Isaac. Toutes les provinces péninsulaires ou presque sont représentées dans les *Danses espagnoles* (et les *Sept pièces sur des chants populaires espagnols*), chacune évoquée en son mélos caractéristique avec une incroyable richesse thématique ; là non plus aucun emprunt, mais une étonnante diversité de ton dont les expressions contrastées se fondent dans la même aura populaire, d'une vérité au-delà de la ressemblance. Une autre Ibérie, que seule la musique de Granados a su faire revivre, transparaît dans les *Tonadillas* et dans le chef-d'œuvre de sa « manière espagnole », les *Goyescas*, suite pour piano dont il a fait un opéra (la première version, qui reste l'apanage des virtuoses, est la plus connue — et la plus belle...). C'est l'Espagne de la fête madrilène (cf. *El Pelele*) avec ses *majos* et ses *majas* dont Goya a su traduire la frivolité passionnée. Sur le caractère que Granados a voulu insuffler à cette fresque géniale, c'est lui qui nous laisse le meilleur commentaire : « Je voudrais donner en *Goyescas* une note personnelle, mélange d'amertume et de grâce, et je désirerais qu'aucune de ces deux phases ne l'emporte sur l'autre, dans une atmosphère de poésie raffinée » (1). Personne ne saurait mieux définir non seulement les *Goyescas*, mais l'œuvre entier de ce musicien avant tout romantique, qui nous a transmis une vision de l'Espagne à laquelle nul autre que lui n'a eu accès.

(1) Cité par Henri COLLET.

Manuel de Falla. — Il naît à Cadix en 1876. Une adolescence spontanément créatrice l'oriente très tôt vers la musique. Élève de José Tragó à Madrid, il obtient son prix de piano en 1899. L'aube du XX^e^ marque sa rencontre avec Pedrell, qui va diriger ses études d'écriture. Falla se montrera toujours le disciple admiratif du maître catalan ; il sait assimiler les solides bases techniques d'un savoir que son instinctif sens de la forme lui permet d'intégrer à sa propre syntaxe et de dépasser dès qu'il accède à la maîtrise. Les premières pièces pour piano, mélodies ou zarzuelas, de celui que le critique Gerardo Diego appellera plaisamment « Premanuel de Antefalla » ne laissent pourtant guère deviner le diamant brut... elles reflètent surtout le post-romantisme ambiant et un folklorisme facile. L'amitié du zarzueliste Chueca, l'élaboration de *La Vie brève*, la découverte du livre de Louis Lucas, *Acoustique nouvelle*, dont les réflexions, parallèles aux siennes, fécondent ses propres recherches, enfin, les séjours à Paris où il rencontre Albéniz, Viñès, Debussy, Dukas, Ravel, Fauré, sont autant de facteurs d'évolution. Après la représentation de *La Vie brève* (Nice, 1913), Falla partage sa vie entre la création *(Quatre pièces espagnoles pour piano, Sept chansons populaires espagnoles, Noches en los jardines de España)* et les concerts qu'il donne ou organise (il aide à la diffusion de la musique contemporaine en Espagne). La guerre le contraint à revenir dans son pays ; les œuvres maîtresses se succèdent : *L'Amour sorcier*, *Le Tricorne* — deux ballets, l'un inspiré par la danseuse Pastora Imperio, l'autre écrit pour Diaghilev et dansé par la célèbre Argentina —, la *Fantasia Baetica* pour piano. Falla se fixe à Grenade ; en 1922, son amitié avec le poète García Lorca le conduit à défendre, à travers divers articles, la pureté de la musique traditionnelle andalouse, et à instituer un concours de *Cante Jondo*. La même année, il termine *El Retablo de Maese Pedro*, « opéra » destiné à un théâtre de marionnettes — à partir d'un épisode de *Don Quichotte* —, et en 1923, fonde l'*Orquesta Bética de Cámara*. *Psyché*, mélodie sur une poésie de G. Jean Aubry, en 1926 le *Concerto pour clavecin et cinq instruments*, et l'année suivante le *Soneto a Córdoba*, sont ses dernières œuvres écrites en Espagne. Déchiré par la guerre civile, épuisé par la maladie, il part pour l'Argentine, où il donne en première audition la version orchestrale de sa suite *Homenajes*, mais ne peut achever l'œuvre qu'il porte en lui depuis 1926, *L'Atlantide*, cantate scénique inspirée par un poème du Catalan Jacinto Verdaguer. Après sa mort à Alta Gracia (1946), c'est à l'un de ses élèves, Ernesto Halffter († 1989), que seront confiés l'achèvement et la mise à jour de ce testament musical et spirituel.

Falla est avant tout un mystique dont l'ascétisme, fruit d'un douloureux combat intérieur, a miné la santé fragile ; il est aussi un travailleur obstiné, épris de perfection formelle, un critique lucide, dont l'humilité neutralise l'esprit polémique, et un rêveur passionné, hanté dès l'enfance par le mythe du Nouveau Monde.

Sa filiation musicale est double : populaire (folklore, Rituel religieux, zarzuelas) et savante (romantisme pianistique, opéra italien, Wagner...). La France — pas la Schola, mais Debussy, Ravel et Dukas — aura une influence, ainsi que divers aspects du contexte international : désir de sortir le folklore de sa gangue primitive (cf. Bartók), certaine esthétique de l'austérité (cf. l'*Histoire du Soldat* de Stravinsky, dont Falla s'amuse à adapter quelques fragments pour le théâtre de marionnettes de García Lorca).

Mais si Falla respire l'air de son temps, ce sont ses propres exigences qui le conduisent, après les rutilances de la maturité, à un refus de la séduction : sonorités plus virulentes, raréfaction instrumentale, austérité parallèle à un changement de décor : de l'aromatique et provocante Andalousie à l'âpre Castille, au mysticisme concentré, au pittoresque « gothique » ... donc une démarche qui va dans le sens d'une ascèse, et dont la continuité directrice se manifeste par une discontinuité dans la création. Chaque œuvre diverge résolument de la précédente au point de la contredire, bien qu'une même signature, reconnaissable entre toutes, marque les albéniziennes pièces pour piano, l'envoûtante *Fantasia Baetica* et les impressionnistes *Noches*. Le démonisme de l'*Amour sorcier* s'évanouit dans la truculence du *Tricorne*, évocation ensoleillée de l'Espagne goyesque ; *El Retablo* dit adieu au mélos anda-

lou, explore les anciens modes liturgiques et fait appel à des sources qui imposent une technique entièrement différente qui se décantera dans le *Concerto*, musique pure dont la sève se libère à travers une rigueur formelle sans concessions. Quant à *L'Atlantide* — incarnant pour Falla la plus intime fusion de son art et de ses aspirations profondes —, sa création (Barcelone, 1961) a dérouté les critiques qui s'attendaient à une nouvelle rupture ouvrant sur le dodécaphonisme, ainsi que l'esthétique du *Concerto* semblait l'annoncer : l'œuvre est tonale et ne trahit aucune volonté d'innover. Elle apparaît comme une fresque, qui frappe beaucoup plus par sa puissance de suggestion qu'elle ne surprend par une recherche stylistique. Moins audacieuses que celles de Debussy, Stravinsky, Bartók, on peut dire cependant des conquêtes de Falla qu'elles se situent dans le courant de l'évolution contemporaine, transition entre le post-romantisme et un avenir pressenti mais encore incertain. Cette insertion dans le courant occidental soulève, pour Falla, le problème du nationalisme. Si son hispanité reste le fruit d'un héritage ancestral, approfondi par les données de l'époque, l'auteur des *Sept chansons populaires* se déclare « opposé à la musique qui prend pour base les documents folkloriques authentiques » (1) bien qu'il soit « nécessaire de partir des sources naturelles et vivaces et d'utiliser les sonorités et les rythmes dans leur substance et non pour ce qui s'apparente à l'extérieur ». A partir de cette assertion, combien d'idées reçues ont-elles imposé l'image d'un Falla se refusant à toute localisation, œuvrant dans l'abstrait et donnant à la musique espagnole une expression synthétique et quintessenciée... S'il est vrai que l'authen-

(1) Cité par Suzanne Demarquez, *Manuel de Falla*.

ticité se situe pour lui sur un tout autre plan que celui de la véracité des sources, il faudrait s'aveugler pour ne pas reconnaître dans ses partitions des emprunts allant jusqu'à la citation textuelle... Ils jalonnent une œuvre qui n'en est pas moins personnelle et inimitable, dans la mesure où la manière de les insérer et de les développer a tellement plus d'importance que le thème en lui-même...

La personnalité de Falla domine toute la première moitié du XX^e^ mais la vie musicale, très intense en cette période, permet à d'autres créateurs de trouver leur voie. Certains, dont Joaquín Turina et Joaquín Nin, éprouvent, comme l'auteur des *Noches*, l'attraction de la France.

Né à Séville en 1882, Turina écrit, très jeune, des ouvrages scéniques, et va étudier le piano à Madrid avec José Tragó. De 1905 à 1914 il séjourne à Paris ; ami d'Albéniz, de Granados, de Falla, il reçoit l'influence de la Schola (cf. son *Quintette*). Albéniz lui conseille d'exprimer son atavisme ibérique : de retour à Madrid où il s'illustre aussi comme chef d'orchestre et critique musical, il s'engage désormais dans cette voie. Professeur de composition au Conservatoire, il meurt en 1949. Les meilleures réussites d'une œuvre très diverse et inégale sont souvent d'inspiration andalouse. La *Procesión del Rocío*, la *Sinfonía Sevillana*, les trois *Danzas Fantásticas* ont obtenu un juste succès ainsi que sa *Sonate* pour guitare et la *Oración del torero* (pour quatuor à cordes, primitivement pour 4 luths). Mais certaines pages moins connues, pour guitare ou pour piano *(Danzas gitanas, Silhouettes...)*, sont parfois révélatrices du meilleur Turina, ce maître de l'esquisse et de la stylisation.

Joaquín Nin (1879-1949) est Catalan, bien que né

à La Havane. Ce très brillant pianiste et musicologue travaille avec passion, comme son contemporain Viñés, à faire connaître les multiples aspects de la musique ibérique (il effectue de nombreuses tournées en Europe et en Amérique latine). Lui aussi très épris de culture française, il est l'artisan d'un fructueux échange. Ses œuvres pour piano *(Danse ibérienne)*, pour piano et violon *(Dialogue au jardin de Lindaraja)* et ses harmonisations de chants populaires, qui sont de véritables recréations, émanent d'un tempérament voluptueux et raffiné. Son fils Joaquín Nin Culmell (né en 1908), lui aussi pianiste et compositeur, vit et enseigne en Californie.

Les survivances d'un néo-romantisme qui fait de fréquentes références au régionalisme animent les autres compositeurs du premier tiers du siècle. Seul Manrique de Lara (1863-1929) se rattache exclusivement au germanisme — Henri Collet le qualifie de « Bruckner espagnol ». Facundo de La Viña († 1952) et Conrado del Campo († 1953) sont, au début du siècle, straussiens ou wagnériens, mais leurs opéras — *La Espigadora* (De La Viña), *El Avapiés*, *Lola la Piconera* (Del Campo) illustrent des thèmes littéraires issus du *casticismo* et leur écriture orchestrale s'affirme de plus en plus méditerranéenne. Deux Levantins, Bartolomé Pérez Casas (1873-1956) et Oscar Esplá (1889-1975) sont très représentatifs de toute cette période. Le premier, auteur d'une *Suite Murcienne* qui a assuré son succès, a longtemps dirigé l'*Orquesta Filarmónica de Madrid* — son successeur, Ataulfo Argenta († 1958) sera un chef de renommée mondiale. Oscar Esplá, lui aussi chantre de sa province avec une *Suite Levantine*, a écrit des ballets, une cantate, *La Nochebuena del Diablo*, un poème symphonique, *Don Quijote velando las armas*, *La Sonata del Sur* pour piano et orchestre,

et bien d'autres œuvres symphoniques, instrumentales ou religieuses. Subtil harmoniste, ce compositeur (et musicologue) laisse le souvenir d'un esprit éminemment cultivé.

L'Ecole catalane est, dès le début du siècle, l'un des plus ardents foyers de la renaissance musicale espagnole. En plus des musiciens déjà mentionnés au cours des chapitres antérieurs, se signalent Jaime Pahissa, auteur d'opéras et d'une œuvre symphonique, la *Suite intertonal*, le folkloriste Juan Llongueras, et de talentueux instrumentistes qui font également une carrière de compositeur : le violoncelliste Pablo Casals — il s'établira à Prades après la guerre civile —, son disciple Gaspar Cassadó, les violonistes Juan Manén et Eduardo Toldrá (1895-1962), auteur de l'opéra *El Giravolt de Maig*.

En 1930, Madrid assiste à la formation d'un « groupe des huit » (cf. notre « groupe des six ») réunissant Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo et Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Julian Bautista et Rosa García Ascot. La guerre civile les disperse, et la plupart vont se fixer à l'étranger. Presque tous ont écrit des ballets (les ballets russes ont suscité des vocations...) ; le plus connu est celui d'Ernesto Halffter, *Sonatina*, créé par la Argentina. Se relient également à cette période Julio Gómez, professeur au Conservatoire de Madrid, Moreno Torroba, auteur de zarzuelas et de pièces pour guitare, et le musicologue Adolfo Salazar, qui s'expatriera en Argentine. Quelques années plus tard s'affirmeront José Muñoz Molleda (né en 1905), auteur de l'oratorio *La Resurrección de Lazaro*, et Jesús García-Leoz (1906-1953), élève de Turina. Avec Roberto Gerhard (1896-1970), le sérialisme fait une timide apparition. D'ascendance suisse, cet élève de Pedrell et de Schönberg reflète

d'une manière originale certaines tendances de l'Ecole de Vienne, mais son hispanité reste sous-jacente, comme en témoignent ses célèbres *Danses pour Don Quichotte*. L'Ecole catalane est le bastion le plus avancé des idées musicales de l'époque. Plusieurs groupes s'y forment — et se défont... — au hasard des préoccupations esthétiques et des événements de ces années troubles. Agustín Grau, l'impressionniste Manuel Blancafort (né en 1897), auteur d'un *Concierto ibérico* pour piano et orchestre, Joaquin Salvat († 1939), trop tôt disparu, José Valls, Luis María Millet, qui succède à son père comme directeur de l'Orfeó Catalá, Javier Montsalvatge (né en 1911), auteur de ballets, d'opéras, et d'une *Sinfonía mediterránea*, le critique Carlos Suriñach Wokrona, le musicologue Miguel Querol Gavaldá et Manuel Valls Gorina (né en 1920), auteur — outre plusieurs ouvrages de musicologie — d'un *Tema con variaciones a la memoria de Béla Bartók*, des *Cançons de la roda del temps* et de 12 *Canciones sefarditas*, sont d'actifs ferments du rayonnement catalan. Montsalvatge connaît aujourd'hui une juste notoriété, ainsi qu'un créateur assez indépendant, considéré comme l'un des plus doués de sa génération, Federico Mompou (1893-1987), qui a longtemps étudié et séjourné à Paris. Poète du clavier, il fait entendre un écho très personnel de l'impressionnisme (E. Vuillermoz l'appelait « le Debussy espagnol ») dans ses *Fiestas lejanas*, ses *Suburbios*, ses mélodies... S'il se défend d'être un musicien folkloriste (malgré ses *Canciones y Danzas*), l'essentiel de son œuvre reste profondément catalan, et se concentre dans des pages au lyrisme très intérieur, où les recherches de sonorités engendrent un mystérieux climat : *Cants Magics*, *Charmes*, et l'évanescente *Música callada*.

Deux compositeurs de talent restent à mentionner : les Valenciens Manuel Palau, et, surtout, Joaquín Rodrigo (né en 1902). Elève de Paul Dukas, ce musicien aveugle est l'auteur de deux œuvres pour guitare et orchestre mondialement connues, le *Concierto de Aranjuez* et la *Fantasia para un Gentilhombre.*

Les *Juventudes musicales* sont créées en 1952 à Madrid, un peu plus tard à Barcelone. Le fossé qui sépare les héritiers d'un nationalisme musical presque officiel des compositeurs attirés par d'autres courants esthétiques se creuse de plus en plus. A l'Institut français de Barcelone, on assiste à la naissance, encouragée par Paul Guinard, du Cercle Manuel de Falla, qui permet à de jeunes créateurs d'avoir accès à ce qui s'imprime à Paris autour d'Olivier Messiaen. C'est avec le retour en Espagne des musiciens qui sont allés étudier à l'étranger que s'effectue le clivage entre détracteurs et tenants de la tonalité. Une personnalité s'affirme, celle de Ramón Barce (né en 1928), fondateur du groupe *Nueva Música*, et dont le sérialisme se fonde sur une conception très personnelle de l' « harmonie des niveaux ». Humaniste éclairé, il exerce une réelle influence sur un univers musical en pleine effervescence. Deux musiciens nés en 1930 jouent aussi un rôle déterminant : Luis de Pablo et Cristóbal Halffter. Président des J.M.E., fondateur du mouvement *Tiempo y Música* et du groupe *Alea*, Luis de Pablo explore le domaine vocal, instrumental, ou la musique électronique *(Exercice pour quatuor, Polar, Tombeau, Initiatives...)*. Plus intériorisé, l'art de Cristobal Halffter est inséparable de ses réactions émotionnelles *(Llanto por las víctimas de la violencia, Variations sur la résonance d'un cri, Officium Defunctorum...)*.

L'identité musicale ibérique, avec ces musiciens, ne se réfère plus aux formules consacrées, elle s'exprimerait plutôt à travers une couleur orchestrale privilégiant certaines catégories de timbres ou d'effets instrumentaux : ascétisme ou luxuriance, les compositeurs espagnols choisissent librement selon leur tempérament, mais ces antithétiques constantes les inspirent encore... Cette liberté d'expression caractérise Tomás Marco (né en 1942), José Ramón Encinar, Carmelo Bernaola ou Joan Guinjoan. Certains musiciens d'origine péninsulaire ont fait carrière en France : Antonio Ruiz Pipo (pianiste, musicologue, compositeur), Narcis Bonet et surtout Maurice Ohana (1914-1992), dont les créations restent en étroite relation avec sa filiation ibérique (*Cantigas*, *Caprichos*, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* — sur un poème de Lorca —, *Trois Graphiques pour guitare et orchestre* — sur des rythmes flamencos —, *La Celestina*...). Avec cette œuvre qui reprend l'héritage de Manuel de Falla pour en tirer les plus extrêmes conséquences, l'hispanisme contemporain se dégage définitivement des conventions et des clichés pour accéder à une sorte d'aristocratie hautaine et solitaire qui semble montrer le chemin parcouru, sans oublier les traits ineffaçables d'une syntaxe ibérique créatrice de rythmes, de couleurs, novatrice synthèse entre notre univers latin et le monde africain.

BIBLIOGRAPHIE

BARBIERI (Francisco Asenjo), *Cancionero de los siglos XV et XVI*, Madrid, 1890.

CHASE (Gilbert), *The Music of Spain*, New York, 1941.

Articles de Daniel DEVOTO dans : *La Musique, les Hommes, les Instruments, les Œuvres*, ouvrage publié sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Paris, Larousse, 1965, t. I : liv. III, liv. IV, liv. V ; t. II : liv. IV.

LAVIGNAC (Albert), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, première partie, vol. VI *(Espagne-Portugal)* ; articles de Rafaël MITJANA, Raoul LAPARRA et Henri COLLET. Deuxième partie, article d'Emilio PUJOL sur « La guitare ».

PEDRELL (Felipe), *Por nuestra Música*, trad. franç., Paris, Ed. Fischbacher, 1893.

— *Cancionero musical popular español*, Barcelone, 1958.

PENA (José), ANGLÉS (Higinio) et QUEROL (Miguel), *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelone, 1954.

SALAZAR (Adolfo), *La Música de España*, Buenos Aires, 1953.

SUBIRA (José), *Historia de la Musica Española e Hispano Américana*, Barcelone, Ed. Salvat, 1953.

VALLS GORINA (Manuel), *Historia de la Música Catalana*, Barcelone, Ed. Taber, 1969.

Sur le Flamenco

ANDRADE DA SILVA (Tomás), *Anthologie du Cante Flamenco*, Paris, Ed. Tambourinaire, 1954.

GOBIN (Alain), *Le Flamenco*, Presses Universitaires de France, 1975.

HILAIRE (Georges), *Initiation Flamenca*, Paris, Ed. Tambourinaire, 1954.

BLAS VEGA (José), *Diccionario enciclopedico del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988.

DEVAL (Frédéric), *Le Flamenco et ses valeurs*, Aubier, 1889.

DEL CASTILLO (Michel), *Andalousie*, Seuil, « Points Planète », 1991.

Sur la musique arabe

Article de Jules ROUANET dans l'*Encyclopédie* LAVIGNAC.

JARGY (Simon), *La musique arabe*, Presses Universitaires de France, 1971.

Sur le Moyen Age

CHAILLEY (Jacques), *Histoire musicale du Moyen Age*, Presses Universitaires de France, 1950.

Sur le seizième siècle

COLLET (Henri), *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Paris, Alcan, 1913.
— *Victoria*, Paris, Alcan, 1914.

Sur le vingtième siècle

CAMPODONICO (Luis), *Manuel de Falla*, Paris, Ed. du Seuil, 1959.
COLLET (Henri), *L'essor de la musique espagnole au XX^e siècle*, Paris, Eschig, 1929.
— *Albéniz et Granados*, Paris, Alcan, 1926.
DEMARQUEZ (Suzanne), *Manuel de Falla*, Paris, Flammarion, 1963.
JANÉS (Clara), *La vida callada de Federico Mompou*, Barcelone, Ed. Ariel, 1975.
JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1956 (chap. III : « Albéniz et l'état de verve »).
LAPLANE (Gabriel), *Albéniz, sa vie, son œuvre*, Genève, 1956.
VALLS GORINA (Manuel), *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1962.
MARCO (Tomás), *La música de la España contemporanea*, Madrid, Publicaciones españolas, « Temas españoles », 1971.
MEDINA (Angel), *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Universidad de Oviedo, « Ethos Música » n° 10, 1983.

INDEX
DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

Aguilera de Heredia (Sebastián), 36, 95.
Albéniz (Isaac), 10, 74, 77, 109.
Alfonso X *El Sabio*, 48, 50.
Arriaga (Juan Crisóstomo de), 76, 104.
Arrieta (Emilio), 76.

Barbieri (Francisco Asenjo), 54, 78.
Barce (Ramón), 122.
Blancafort (Manuel), 121.
Blasco de Nebra (Manuel), 102.
Boccherini (Luigi), 98, 99.
Bretón (Tomás), 76, 78, 81.

Caballero (Manuel Fernández), 78, 81.
Cabanilles (Juan), 96.
Cabezón (Antonio de), 30, 85, 86, 94 à 96.
Carnicer (Ramón), 73, 76.
Casals (Pablo), 106, 120.
Castro (Juan Blas de), 57.
Chapí (Ruperto), 76, 79, 81.
Codax (Martin), 58.
Comes (Juan Bautista), 34, 36.
Correa de Araujo (Francisco), 95, 96.

Díaz de Bessón (Gabriel), 36, 57.
Durón (Sebastián), 35, 36, 41.

Encina (Juan del), 53 à 55.
Escobedo (Bartolomé de), 33.
Eslava (Hilarión), 35, 42, 43.
Esplá (Oscar), 22, 74, 119.
Esquivel de Barahona (Juan), 33.
Esteve (Pablo), 67, 69, 70.
Eximeno (Antonio), 97.

Falla (Manuel de), 14, 77, 81, 115.
Fuenllana (Miguel de), 88.

García (Manuel), 73, 75, 76.
García (Miguel, dit *Padre Basilio*), 98.
Gerhard (Roberto), 66, 104, 121.
Giménez (Jerónimo), 79, 81.
Ginés Pérez (Juan), 34, 36, 52.
Granados (Enrique), 74, 77, 81, 112.
Guerrero (Francisco), 33, 43, 55.
Guridi (Jesús), 19, 79.

Halffter (Cristobal), 122, 123.
Halffter (Ernesto), 115, 120.
Hidalgo (Juan), 60, 94.

Infantas (Fernando de las), 33.
Iradier (Sebastián), 73.
Isidore (saint), 25, 83.

Lamote de Grignon (Juan), 45, 74.
Laserna (Blas de), 68 à 70.
Literes Carrión (Antonio), 41, 66.

Lleó (Vicente), 79.
Llobet (Miguel), 66.
López de Velasco (Sebastián), 36.
Luna (Pablo), 79.

Manrique de Lara (Manuel), 105, 119.
Martín y Soler (Vicente), 65, 66.
Máximo López (Félix), 39, 104.
Milán (Luis), 54, 88.
Millet (Luis), 44, 45.
Misón (Luis), 69, 70, 100.
Mompou (Federico), 46, 74, 121.
Montsalvage (Javier), 81, 121.
Morales (Cristobal de), 33, 43.
Moreno Torroba (Federico), 79, 120.

Mudarra (Alonso), 88.
Narváez (Luis de), 88.
Nebra (José de), 39, 65, 104.
Nicolau (Antonio), 45.
Nin (Joaquín), 74, 94, 103, 118.

Ohana (Maurice), 123.
Olmeda (Federico), 42, 44.

Pablo (Luis de), 122, 123.
Palau (Manuel), 122.
Pedrell (Felipe), 9, 23, 33, 42, 76.
Peñalosa (Francisco de), 33, 55.

Pérez Casas (Bartolomé), 22, 119.
Pujol (Emilio), 106.

Ramos de Pareja (Bartolomé), 84.
Rodrigo (Joaquín), 94, 122.
Rodriguez Coelho (P. Manuel), 95.
Rodríguez de Hita (Antonio), 39, 67.
Romero (Mateo), 35, 57, 59.
Rosales (Antonio), 67, 69.

Salinas (Francisco de), 84, 86.
Santa María (*Fray* Tomás de), 86, 89.
Sanz (Gaspar), 93, 94.
Sarasate (Pablo de), 105, 107.
Scarlatti (Domenico), 94, 100, 101.
Segovia (Andrés), 106.
Serrano (Emilio), 76.
Soler (*Padre* Antonio), 41, 98, 102.
Sor (Fernando), 66, 73, 106.
Sorozábal (Pablo), 79.
Soto de Langa (Francisco), 33.

Tárrega (Francisco), 106.
Terradellas (Domingo), 66.
Toldrá (Eduardo), 81, 120.
Torres y Martínez Bravo (José de), 39.
Turina (Joaquín), 19, 46, 74, 118.

Usandizaga (José María de), 79, 81.

Valderrábano (Enriquez de), 88.
Valls (Francisco), 39, 40.
Vásquez (Juan), 34, 55.
Victoria (Tomás Luis de), 30, 43.
Viñés (Ricardo), 109, 119.
Vives (Amadeo), 79, 81.

Ziryab, 8.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — **Le monde musical hispanique**.... 3

I. Caractères généraux, 3. — II. Les expressions du folklore, 11.

CHAPITRE II. — **Les expressions du mysticisme** 24

I. Le Moyen Age : chant mozarabe et chant roman, 24. — II. L'apogée de la Renaissance, 29. — III. Le dix-septième siècle, 34. — IV. Le dix-huitième siècle, 37. — V. Dix-neuvième et vingtième siècles. Décadence et renouveau, 41.

CHAPITRE III. — **Musique vocale et scénique**..... 47

I. Les expressions du lyrisme médiéval, 47. — II. Les années de transition et la Renaissance, 53. — III. Le dix-septième siècle, 56. — IV. Le dix-huitième siècle, 63. — V. Dix-neuvième et vingtième siècles, 70.

CHAPITRE IV. — **La musique instrumentale**..... 82

I. Le Moyen Age, 82. — II. Le seizième siècle, 83. — III. Le dix-septième siècle, 89. — IV. Le dix-huitième siècle, 97. — V. Dix-neuvième et vingtième siècles, 104.

CHAPITRE V. — **L'Ecole espagnole du XX^e siècle** 109

BIBLIOGRAPHIE..... 124

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mars 1994 — N° 39 131

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2812 **Le métier de médecin**
G. Tchobroutsky et O. Wong

2813 **L'après-guerre froide en Europe**
C. Zorgbibe

2814 **La politique de santé en France**
B. Bonnici

2815 **L'économie de l'Indonésie**
B. Dorléans

2816 **L'administration de la justice en France**
T.-S. Renoux et A. Roux

2817 **La philosophie cognitive**
A. Kremer-Marietti

2818 **La ponctuation**
N. Catach

2819 **L'Académie Goncourt**
M. Caffier

2820 **Le sperme**
G. Tixier

2821 **Histoire de l'Asie centrale**
V. Fourniau

2822 **Histoire des forces nucléaires françaises**
M. Duval et D. Mongin

2823 **Histoire de l'enfer**
G. Minois

2824 **L'art naïf**
C. Schaettel

2825 **Les groupes économiques japonais**
M. Moreau

2826 **L'équipement médico-social de la France**
M. Thévenet

2827 **Les dinosaures**
E. Buffetaut

2828 **Les options négociables**
J. Berton et G. Gallais-Hamonno

2829 **Le scepticisme**
F. Cossutta

2830 **Les juifs hassidiques**
J. Bauer

2831 **Histoire du droit sanitaire en France**
V.-P. Comiti

2832 **Les grandes compagnies des Indes orientales**
M. Morineau

2833 **Histoire de la littérature catalane**
J. Bonells

2834 **La pensée éthique contemporaine**
J. Russ

2835 **La psychologie fondamentale**
C. Prévost

2836 **Les Conseils économiques et sociaux**
P. Bodineau

2837 **La peine et le droit**
F.-J. Pansier

2838 **Les hérésies**
R. Vaneigem

2839 **Les nouvelles politiques urbaines**
J.-P. Gaudin

2840 **Epistémologie du droit**
C. Atias

2841 **L'histoire immédiate**
J.-F. Soulet

2842 **Population et développement**
J. Véron

2843 **Les jumeaux**
J.-C. Pons et R. Frydman

9 782130 455448